

formavera

5

Scrivere per cominciare



In copertina:

César Pelli, *Torre Unicredit da piazza Gae Aulenti*

INDICE

Editoriale 4

Testi

Franke VARCA 7

Marco MALVESTIO 15

W.H. AUDEN 21

Todd PORTONWITZ 29
Faro

William LOGAN 35
Il nudo che rimane nudo

René CHAR 41
Appunti per la Resistenza

Dialoghi

Conversazione con Umberto Fiori ... 49

Saggi

UNA GUERRA CHE NON DEVE FINIRE
FENOMENOLOGIA DELL'IO NELLA POESIA DI PA-
OLO MACCARI 75
di Marco VILLA

VERGOGNA DELLA POESIA 97
di Franco Fortini

ALESSANDRO FO E LE PICCOLE PARABO-
LE DEL QUOTIDIANO 101
di Andrea Lombardi

LUZI, UN RICORDO DELLA SVOLTA .. 113
di Isacco Boldini

Editoriale

*«È inutile, – concluse l'uomo senza qualità scro-
lando le spalle, – tanto in un così fitto groviglio di
forze la cosa non ha la minima importanza!» Si vol-
se altrove, come un uomo che ha imparato la rinun-
zia, [...] ma attraversando lo spogliatoio contiguo
passò accanto a un pallone ivi appeso, e gli diede un
colpo molto più pronto ed energico di quanto acca-
de a chi è in stato di rassegnazione o di debolezza.*

[ROBERT MUSIL, L'UOMO SENZA QUALITÀ]

Abbiamo provato a eliminare ogni retorica per una necessità igienica, più che stilistica. La cronaca quotidiana e i relitti simbolistici erano percepiti come pose: liberarsene diventava l'unico modo per partire; rassegnarci a ciò che siamo, senza confessioni o lamenti, doveva essere il primo atto etico. Veniamo dal pessimismo, subito educati a un'infelicità sempre più profonda e sottintesa, alla maledizione della nostra nobile scelta – e poi a ridere di tutte queste parole. L'inefficacia di ogni azione era talmente scontata che già si potevano elaborare raffinate giustificazioni e ancor più raffinate consolazioni. Aiutati in questo dalla spietata quantità di esperienze a cui siamo stati sottoposti fin dall'infanzia, abbiamo avuto gioco facile a sentirci esauriti prima di aver osato nulla, cinicamente saggi prima di sapere alcunché: le nostre frustrazioni si sposavano perfettamente con gli insegnamenti al ribasso, che anzi parevano riscattarle. E così, come tutti, trasformavamo la debolezza nella forza, forza tanto più netta quanto più impotente. Tendere a un'orizzontalità perfetta era quindi una forma di profonda onestà (se onestà è accordo col posto che occupiamo nel mondo), l'unica forma veramente adeguata al placido disastro in cui ci muoviamo disinvolti. Abbiamo però sempre visto quanto meccanica diventi subito una presa d'atto di questa impotenza, quanto sappia essere noiosa la facilità del grado zero, di cui non ci hanno mai convinto pienamente, oltre agli esiti formali, i presupposti ideologici e il rasoterra emotivo. Il grado zero poteva invece essere usato come

un travestimento, un abito di grigiore che trasformasse ogni sfumatura in un'arma da taglio. Il grado zero era il nostro adeguarci all'educazione ricevuta, i suoi piccoli tradimenti il cauto (cauteloso?) tentativo di fare qualcosa che comunque sapesse ferire. Ma ancora, un nuovo manierismo della modestia è alle porte. Buttando via ciò che consideravamo retorica (forse con troppa approssimazione) abbiamo buttato via qualcos'altro, un'energia rischiosissima ma vitale. Essere onesti fino in fondo ci ha resi molto puliti e forse abbastanza intelligenti nel campo limitato di un'abdicazione aprioristica.

Ora è necessario aprire la scrittura a qualcosa che vada oltre una tristezza autoriflessiva o una disperazione che si crede attuale perché dissimulata. È necessario un cambiamento emotivo di base, un'euforia aggressiva nei confronti del reale piuttosto che l'indifferenza limpida di chi accetta con dignità la propria sconfitta. Si deve osare nella disperazione l'urlo che sappia sbarazzarsene e nella forza l'ambizione a una gioia, accettando tutti gli effetti sfiguranti che ciò comporterà ma preservandoli dal deperimento espressivista in virtù di un senso della forma mai dimenticato e anzi chiamato a nuove antiche responsabilità. È evidente che non si tratta di ignorare tutte le mediazioni e i conflitti delle nostre esistenze, né a maggior ragione dell'atto poetico. L'irenica immediatezza della felicità è forse più risibile, ma comunque non meno arbitraria della maschera di cinismo che indossiamo preconfezionata. La vitalità tuttavia può essere intelligente, e se anche questo atteggiamento (fuori moda, non anacronistico) sarà percepito come un'arroganza da liquidare con astio o, più facilmente, con ironia, sentiamo di non poter venire meno all'esigenza di un'azione immodesta, che prenda il proprio entusiasmo del tutto sul serio. L'esigenza di un inizio – per fare eco all'appello lanciato da Carla Benedetti in *Disumane lettere* – che nonostante tutto, quando l'impossibilità di compierlo è insegnata con l'abc, tenga sempre presente l'uomo come potrebbe essere, non schiavo di umanesimi nostalgici né lasciato alla sua deriva, ma dinamico e in via di costruzione.

MARCO VILLA

Franke Varca

traduzione di TODD PORTNOWITZ e FRANCESCO CONSIGLIO.

ARMOR AND FEVER

as if the tiniest man with the tiniest feet had skipped
across your top lip, leaving tiny wet footprints—which was
just a trail of sweat—but a trail nonetheless
leading into the gin and ice on your tongue, your mouth
—the both of us must have agreed by then—suddenly mine

to wear away whatever armor and fever we were
to wear away the distance—
bite-marks like passport stamps, scratches like red flags
flying over the embassy of each other's body
where we sought asylum.

ARMATURA E FEBBRE

come se l'uomo più piccolo con i più piccoli piedi avesse saltellato
lungo il tuo labbro superiore, lasciando le sue piccole orme bagnate – soltanto
un sentiero di sudore – ma un sentiero nondimeno
che porta al gin e ghiaccio sulla lingua, la tua bocca
– e di questo ormai eravamo noi due concordi – improvvisamente la mia

logorare tutta quell'armatura e febbre che eravamo
logorare la distanza—
morsi come timbri di passaporto, graffi come bandiere rosse
che fluttuano sopra l'ambasciata del corpo altrui
in cui cercavamo asilo.

PALE BLUE DOT

woods shared with woods
sheared down

the sheep
their coats

wolves' blood-hunt
muzzles

of nothing preceding
nothingness

snow on one branch
over running water

washed out
in the moon's cool platinum

on darker nights
silence

a loneliness
loud as spiders spinning

thoughts of web
into web

PALLIDO PUNTO BLU

boschi condivisi con boschi
tosati via

le pecore
il loro manto

i musci
da caccia-al-sangue dei lupi

del nulla che precede
la nullità

neve su un ramo
sopra l'acqua che scorre

dilavata
nel platino freddo della luna

nelle notti più scure
il silenzio

una solitudine
rumorosa quanto il ragno che tesse

pensieri di una ragnatela
in una ragnatela

SPLINTER, BOAT

Not wanting to be removed, having been long enough in the skin,
a splinter, the body eventually breaks
it down.

There are many cells I do not know their names. Carrying
what has been imbedded. Bloodstreams, tissue.

Maybe when I die, I get to be the splinter
in each of the people I have loved. Particularly those
whose hair I wanted to wake up in. Swimming.

Because one must be prepared to give at least one other person
what they want. One must be prepared to deny that very thing
to someone else. And to be that someone else.

A tiny vessel of me has been fastening sails all these years.
Prepared to let them let go. Allowing
the wind to catch hold where it will.

SCHEGGIA, BARCA

Non volendo essere tolta, essendo stata abbastanza nella pelle,
la scheggia, il corpo finalmente
la consuma.

Ci sono tante cellule non conosco i loro nomi. Che portano
ciò che è stato incastrato. I flussi sanguigni, il tessuto.

Magari quando muoio, tocca a me essere la scheggia
in tutte le persone che ho amato. Specialmente quelle
nei cui capelli mi volevo svegliare. Nuotando.

Perché si dev'essere pronti a dare ad almeno un'altra persona
ciò che vuole. Si dev'essere pronti a negare proprio quella cosa
a qualcun altro. E a essere quel qualcun altro.

Un piccolo vascello di me ha fissato le vele per tutto questo tempo.
Pronto a consentire loro di lasciarsi andare. Permettendo
al vento di impigliarsi dove volesse.

Marco Malvestio

*“Oh how awfully uniform, once one translates them
out of your private lingos of expression, all your sorrows are
and how awfully well I know them”
Calibano al pubblico, The Sea and the Mirror*

Il buio calava
presto, in quei giorni, il freddo
per cui stridevano le strade.

Un mondo ostile si affollava fuori,
facce indistinte nell'oscurità.

Lesorcismo ingenuo di un abbraccio,
e la lampada, l'eterna lampada.

E persino a quella distanza
mai così breve tra noi due,
quel momento che si crede il più lontano
da ogni solitudine e paura,

ecco che a te, che a me
stesso ho saputo mentire,
alle tue piccole mani,
ai tuoi piccoli denti,

a ogni sforzo fatto per amarmi,
per proteggermi e capirmi,

al tuo corpo bianco che in due palmi
si raccoglie, e che non si era sciolto
ad altri.

Preferirei diventare un nome
che suoni a vuoto, o un cumulo
di abiti smessi, e non potere
essere interrogato mai più dai passanti
su di te, su di me, sulla vergogna,

subire un castigo che abbia un volto,

e non galleggiare nella certezza
che invece non seguirà mai,
e dunque nemmeno catarsi, perdono,
che quanto ho fatto non è che un anello
ulteriore in un'insensata
catena di dispiaceri,
di delusioni, di disastri.

Ma la sciocca vanità di queste
parole brillanti, a cosa,
se non a svilirti...?

SU DUE QUADRI DI ALEXANDER ADRIAENSSEN E WILLEM CLAESZ

Tra la polvere che in questi miei giorni
col silenzio concorre in eruzioni
cutanee ad infierire sui miei ozi
e lo specchio infedele che mi filtra
spettrale attraverso le lenti
dell'occhiale, e i versicoli d'amore
e le prose non già di romanzi
ma degli strutturalisti,

i cumuli di pesce ordinati
sugli argenti, immobili, egualmente
e gelidi, i pallidi limoni,
i calici di liquidi placati,
l'assurdità serena degli artropodi –

compongono un paesaggio lunare
di simboli precisi e commestibili
cose che altrimenti vivremmo
come votate alla carneficina

del tempo, certe visioni di morte
che si acconciano, nel semplice miracolo
dell'occhio, in leziosa eternità –
l'invidia.

Ed ogni volta è un vago mal di denti,
è la spina nel pollice, è l'ansiogena,
la bituminosa monotonia
d'insignificanze a rivelarmi infine
coincidenza provvisoria di dolori
intercostali, difetto di pronuncia, non di più –

fuggire dal tempo dentro a un tempo
alieno in cui il tempo non ci fosse,
come Glauco sfidare l'alto oceano
e carni e cartilagini mischiare
a spume, a conche, ad alghe, e dio o corallo
venirne fuori, va bene così,
va bene lo stesso, chissà se prima o poi –

SCENOGRAFIE

*Le rovine di un antico ippodromo, già ricoperto
in gran parte d'edera, di spine e d'altre piante selvagge.
Metastasio*

Sono felice che il vento che stasera
riga i visi di tagli profondi, trasporta
incubi e nausee, caligine ed orrore,
larve maligne frementi ed errabonde,
lasci intonse invece le tele,
le assortite cartepeste che compongono
le nostre scenografie –

la cui virtuale

eternità, nella forma di sorgente
luna che gel di perle spande in cielo

o di salotti abbandonati o vuote
spiagge e lamiere sterili e deserte,

di teatri anatomici che spiano
la transitoria carne e superabile
che gli si agita davanti in deprecabili
fantasime pastorali, in Furientanze,

o di acquorei vapori, su distese
palustri, o di vaste tenebre silvestri,

dalla datità sorge
bidimensionale, ininteragibile,
che scioglie l'equivoco diffuso
per il quale le cose, col loro
silenzio di cose,
sopravvivendoci, ignorandoci, ci assolvono,
e quanto invece più vasta la condanna,
quanto più siderale, se astratte,
se indifferenti, tacite.

W. H. Auden

traduzione di MARCO MALVESTIO

MUSÉE DES BEAUX ARTS

About suffering they were never wrong,
The old Masters: how well they understood
Its human position: how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water, and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on

MUSÉE DES BEAUX ARTS

Sul soffrire non si sono mai sbagliati,
gli antichi maestri; hanno capito
la sua posizione nell'uomo; come accade
mentre un altro mangia o spalanca una finestra o ciondola solo in giro;
come, mentre gli anziani attendono
riverenti e appassionati il miracolo
della nascita, debbano esserci per forza
bambini a cui invece non importa nulla,
che pattinano su uno stagno ai bordi del bosco:
non scordarono mai che persino
il terribile martirio deve compiersi
in un angolo, a modo suo, in una nicchia
sudicia dove i cani proseguono
la vita dei cani e il cavallo del boia
si gratta innocente contro a un albero.

L'Icaro di Brueghel, per esempio: come tutto
dà quietamente le spalle al disastro;
l'aratore avrà udito lo schianto, l'urlo tradito,
ma per lui non era una caduta importante;
il sole splendeva come al solito
sulle pallide gambe inghiottite
dall'acqua verdastra; e la nave costosa,
la delicata nave che certo avrà visto
qualcosa di straordinario, un ragazzo
cadere dal cielo, aveva un luogo
al quale approdare e continuava
a veleggiare con calma.

THE FALL OF ROME

The piers are pummelled by the waves;
In a lonely field the rain
Lashes an abandoned train;
Outlaws fill the mountain caves.

Fantastic grow the evening gowns;
Agents of the Fisc pursue
Absconding tax-defaulters through
The sewers of provincial towns.

Private rites of magic send
The temple prostitutes to sleep;
All the literati keep
An imaginary friend.

Cerebrotonic Cato may
Extol the Ancient Disciplines,
But the muscle-bound Marines
Mutiny for food and pay.

Caesar's double-bed is warm
As an unimportant clerk
Writes I DO NOT LIKE MY WORK
On a pink official form.

Unendowed with wealth or pity,
Little birds with scarlet legs,
Sitting on their speckled eggs,
Eye each flu-infected city.

Altogether elsewhere, vast
Herds of reindeer move across
Miles and miles of golden moss,
Silently and very fast.

LA CADUTA DI ROMA

I moli sono assaltati dalle onde;
la pioggia in un campo solitario
sferza un vagone abbandonato;
affollano i banditi le montagne.

Fantastici si stendono gli abiti da sera;
agenti del fisco tallonano
evasori in fuga per gli scarichi
di città di provincia.

Privati riti magici spediscono
le prostitute sacre a dormire;
ogni uomo di lettere ha il proprio
amico immaginario.

Qualche Catone cerebrotonico
esalterà le antiche discipline,
ma i Marines guizzanti di muscoli
si ammutinano per il rancio e per la paga.

Il letto a due piazze di Cesare è caldo
mentre un burocrate minore
scrive ODIO IL MIO LAVORO
su un documento rosa.

Sprovvisi di denaro e di pietà,
uccelletti dalle zampe rosse siedono
sulle proprie uova maculate
e osservano ogni città appestata.

Altrove, all'unisono, vaste
mandrie di renne attraversano
miglia e miglia di muschio dorato
silenziose e molto in fretta.

PAYSAGE MORALISÉ

Hearing of harvests rotting in the valleys,
Seeing at end of street the barren mountains,
Round corners coming suddenly on water,
Knowing them shipwrecked who were launched for islands,
We honour founders of these starving cities
Whose honour is the image of our sorrow,

Which cannot see its likeness in their sorrow
That brought them desperate to the brink of valleys;
Dreaming of evening walks through learned cities
They reined their violent horses on the mountains,
Those fields like ships to castaways on islands,
Visions of green to them who craved for water.

They built by rivers and at night the water
Running past windows comforted their sorrow;
Each in his little bed conceived of islands
Where every day was dancing in the valleys
And all the green trees blossomed on the mountains
Where love was innocent, being far from cities.

But dawn came back and they were still in cities;
No marvellous creature rose up from the water;
There was still gold and silver in the mountains
But hunger was a more immediate sorrow,
Although to moping villagers in valleys
Some waving pilgrims were describing islands ...

PAYSAGE MORALISÉ

Avuta notizia di raccolti che marcivano nelle valli,
intravedendo alla fine della strada le aride montagne,
giungendo scafi concavi sull'acqua,
e sapendoli affondati una volta direttisi alle isole,
onoriamo i fondatori di queste affamate città
il cui onore è figura del nostro dolore,

che non può vedere la propria somiglianza a quel dolore
che li ha portati disperati sull'orlo delle valli;
sognando passeggiate note nelle sere in città,
spinsero i propri violenti destrieri sulle montagne,
per quei campi come navi in naufragio su isole,
apparizioni verdi per loro che chiedevano acqua.

Edificarono presso fiumi, e di notte l'acqua
scorrendo vicino alle finestre alleviò il loro dolore;
ciascuno nel proprio letto sognava isole
dove ogni giorno si danzasse per valli
e tutti gli alberi sbocciassero sulle montagne,
dove l'amore fosse innocente, lontano dalle città.

Ma tornava l'alba, ed erano ancora in città;
nessuna creatura meravigliosa era sorta dalle acque;
c'erano ancora oro e argento sulle montagne
ma la fame era un più immediato dolore.
Benché a paesani sviliti nelle valli
qualche viandante descrivesse isole...

“The gods,” they promised, “visit us from islands,
Are stalking, head-up, lovely, through our cities;
Now is the time to leave your wretched valleys
And sail with them across the lime-green water,
Sitting at their white sides, forget your sorrow,
The shadow cast across your lives by mountains.”

So many, doubtful, perished in the mountains,
Climbing up crags to get a view of islands,
So many, fearful, took with them their sorrow
Which stayed them when they reached unhappy cities,
So many, careless, dived and drowned in water,
So many, wretched, would not leave their valleys.

It is our sorrow. Shall it melt? Ah, water
Would gush, flush, green these mountains and these valleys,
And we rebuild our cities, not dream of islands

“Gli dei” giurarono “vengono a noi da isole,
ci seguono, amorevoli, attenti, per le città;
ora è tempo di lasciare le nostre tristi valli
e navigare con loro sul verdeazzurro delle acque,
sedendo al loro lucente fianco, scordare il nostro dolore,
le ombre affollano le nostre vite presso le montagne”.

Molti, dubbiosi, perirono sulle montagne,
arrampicandosi sulle cime per vedere le isole,
molti, impauriti, portarono con sé il proprio dolore
che era con loro quando raggiunsero infelici città,
molti, incuranti, si immersero e annegarono in acqua,
molti, abbattuti, non lasciarono le proprie valli.

Questo è il nostro dolore. Avrà fine? Allora l'acqua
Scorrerà, spazzerà, verdeggerà queste montagne e queste valli,
e noi ricostruiremo le nostre città, e potremo scordare le isole.

Todd Portnowitz

FARO

PAESAGGIO CON PERSONAGGIO DI ČECHOV

I. Esterno

Vista con lago, montagne come dune di sabbia;
querce sulla destra, coi tronchi squamati di funghi;
in primo piano, sulla riva, due donne,
le fotocamere appese al collo, scattano e catturano
il lago da ogni angolo; laggiù, sull'altra sponda,
mio padre, seduto, ancora a guardare il sole tramontato,
la sua faccia colpita dalla luce arancione; mia madre
dentro casa, aggiungendo acqua allo scotch.

Alle mie spalle, un secondo paesaggio:
la segale che cresce, una strada di tigli,
una casa con terrazzo e, un po' più in là, il cortile:
la maestra Lydia, con la frusta in mano.

II. Interno

Quattro sedie vuote, quattro sgabelli vuoti, una scala a due pioli,
un vassoio di vetro con dentro un solo muffin,
e dietro alla cassa, sulla parete, un disegno a matita
che richiama la Malinconia di Dürer, ma meno simbolico;
tredici scaffali di libri ordinati per genere,
e al loro interno prati, pomeriggi, merli che gracchiano,
un colpo di fucile a freddo, lo Studente afflitto
schiacciato tra le pagine, preso nel solco della rilegatura,
miserabile – e più in fondo, nell'amido, un libro più vecchio,
un giardino più scuro, e poi ancora pomeriggi, più lunghi,
più noiosi, rifiuti, fiamme e piante, e risoluzione.

FARO

L'ombra a gabbia di uccello del ventilatore
nella luce della luna, sul muro della camera da letto
gira con la solennità di un faro
la sua luce assente
che esce dall'orbita vuota
di un robot che ha scariche le batterie
lo sguardo ancora carico
che oscilla con il peso di una gabbia di uccello
appena dopo che l'uccello è fuggito,
volato via dalla paura che il robot potesse mettere radici
mischiarci con la terra e tornare fertile
avvoltoi nelle gabbie degli occhi
che rosicchiano le barre di metallo
per la voglia di carne.

LA CENA DEL VESCOVO

Anche prima di parlare
gli dèi mi vendono a rate le risposte,
gareggiando per un posto fisso sopra la testa.

Dalla bocca della sfinge
escono in mandrie:
gli dèi composti,

un terzo bue,
un terzo vitello,
un terzo artiglio;

gli dèi minori, i maghi, gli incantatori
di serpenti, i domatori di leoni,
gli sciamani, gli indovini;

e tutte le divinità marine,
gli dèi del bosco, importati dalla città,
gli anonimi dei agresti.

In un pantheon non più grande di una barra di ricerca,
in una barra di ricerca non più larga di una bara,
mimo con la bocca le preghiere,

come supplica la cena il vescovo,
come mastica i suoi triangoli perfetti
il matematico cieco.

Cos'è questo sangue sulle labbra?
Mi aggotto come il Bacchino Malato
stringendo un grappolo che io non ho raccolto.

SCHIZZO COREOGRAFICO

Uno scrollare via di qualcosa
qualcosa di leggermente egiziano
appena numerico.

Poi un basso blu planare
come un vibrafono
colpito e sostenuto,

un brancolare, un cercare sotto,
un posare, un trattenere
per un momento

come se il dolore si potesse espirare
gettare dalle spalle
respingere con un gesto.

William Logan
IL NUDO CHE RIMANE NUDO

traduzione di SIMONE BURRATTI

THE NUDE THAT STAYS NUDE

Don't do what all the other little buggers are doing.

Don't try to make the poem look pretty. You're not decorating cupcakes,
Cupcake.

Don't think you're the only bastard who ever suffered — just write as if you were.
Don't eat someone else's lunch. For eat read steal. For lunch read wife. For wife re-
adstyle.

Don't be any form's bitch.

Don't think if you cheat on form or slip the meter, no one will notice. They'll
know and think you a fool. Don't think it impossible to cheat on form. If you do it
well, they'll think you a genius.

Don't think if you declare yourself avant-garde, your sins will be forgiven.

Don't blubber if you never receive prizes. Look at the poets who won the Pulitzer
fifty years ago. See who's there. See who's not.

Don't think you're special. Stand in a library amid all those poets who thought
they were every inch the genius you think you are.

Don't double-space your lines and think the poem better. It just takes up more
room.

Don't think regret is 20/20. Regret is myopic. Hope is astigmatic. Trust is blind.

Don't think what you have to say is important. The way you say it is what's impor-
tant. What you have to say is rubbish.

Don't think you don't have to read. You read in order to steal. Read more, steal
better.

Don't think your poems are good because they sound good read aloud. Get your
hearing checked.

IL NUDO CHE RIMANE NUDO

Non fare quello che fanno tutti gli altri coglioni.

Non provare ad abbellire la tua poesia. Non stai decorando un dolcetto, dolcezza. Non pensare di essere l'unico stronzo al mondo che soffre, ma scrivi come se lo fossi.

Non mangiare il pane di qualcun altro. Dove "mangiare" sta per "rubare". "Pane" per "donna". "Donna" per "stile".

Non essere la puttana di nessuna forma predefinita.

Non pensare che se trasgredisci una forma, o ignori la metrica, nessuno se ne accorgerà. Lo scopriranno, e ti prenderanno per scemo. Non credere che sia impossibile trasgredire la forma. Se lo farai bene, ti prenderanno per genio.

Non pensare che se ti auto-definirai avanguardista i tuoi peccati saranno perdonati.

Non lamentarti di non vincere mai premi. Pensa a quelli che hanno vinto il Viareggio negli ultimi cinquant'anni. Guarda chi è rimasto. Guarda chi no.

Non pensare di essere speciale. Resta in piedi nella biblioteca in mezzo a tutti quei poeti convinti di essere geniali, proprio come te.

Non aumentare l'interlinea sperando che il testo migliori. Occuperà solo più spazio.

Non pensare che il rimorso sia 10/10. Il rimorso è miope. La speranza è astigmati-

ca
La fiducia è cieca. Non pensare che quello che hai da dire sia importante. Importante è il modo in cui lo dici. Quello che hai da dire è spazzatura.

Non pensare di non aver bisogno di leggere. Tu leggi per rubare. Leggi di più, ruba meglio.

Non pensare che i tuoi testi siano belli solo perché suonano bene ad alta voce. Piuttosto, prova con Amplifon.

Never write poems about poetry.

Don't play to the audience. Your audience is full of dopes, cheeseballs, and Johnny-come-latelies — besides, they're laughing at you all the way home.

Don't think you've been anointed by early success. Look at the critical darlings of a hundred years ago. Look at the darlings of twenty years ago.

Never wish you were there. Wish you were here.

Don't think you can ignore grammar. You need grammar more than grammar needs you.

Never eat the pie if you can own the fork.

Don't think new is better. Don't think new is not better. Don't think, read. Don't think, ink.

Poetry is the nude that stays nude.

Never write the first line if you already know the last. The best poem is the unwritten poem.

Don't break the window before you look at the view.

Don't think that if you have two manuscripts, you have two manuscripts. You have one manuscript.

Don't eat jargon, because you'll shit jargon.

Don't think poetry is a religion. It's more important than religion.

Non scrivere mai poesie sulla poesia.

Non scrivere per il pubblico. Il tuo pubblico è pieno di idioti, sfigati e signor nessuno dell'ultim'ora. Oltretutto, ridono di te per tutto il tempo.

Non illuderti di essere già stato consacrato dal successo. Pensa ai cocchi della critica di cent'anni fa. Pensa a quelli di vent'anni fa.

Non desiderare mai di essere lì. Desidera di essere qui.

Non pensare di poter fare a meno della grammatica. Hai bisogno della grammatica più di quanto lei abbia bisogno di te.

Non mangiare la torta se puoi avere la forchetta.

Non pensare che il nuovo sia meglio. Non pensare che non lo sia. Non pensare, leggi. Non pensare, scrivi.

La poesia è il nudo che rimane nudo.

Non scrivere mai il primo verso se hai già pronto l'ultimo. La migliore poesia è quella mai scritta.

Non rompere la finestra prima di aver guardato il paesaggio.

Non pensare che, se hai due manoscritti, hai davvero due manoscritti. Tu hai un solo manoscritto.

Non masticare lessico speciale, o cagherai lessico speciale.

Non pensare alla poesia come a una religione. La poesia è più importante della religione.

René Char

Appunti per la Resistenza

da FUREUR ET MYSTÈRE, 1948, traduzione di JACOPO RASMI

1.

Autant que se peut, enseigne à devenir efficace, pour le but à atteindre mais pas au delà. Au delà est fumée. Ou il y a fumée il y a changement.

2.

Ne t'attarde pas à l'ornière des résultats.

5.

Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnu de nous, inaccessible à nous qui tient éveillés le courage et le silence.

6.

L'effort du poète vise à transformer vieux ennemis en loyaux adversaires, tout le lendemain fertile étant fonction de réussite de ce projet, surtout là où s'élançait, s'enlance, décline, est décimée toute la gamme de voiles où le vent des continents rend son cœur au vent des abîmes.

12.

Ce qui m'a mis au monde et qui m'en chassera n'intervient que aux heures où je suis trop faible pour lui résister. Vielle personne quand je suis né. Jeune inconnue quand je mourirai.

La seule et même Passante.

31.

J'écris brièvement. Je ne puis guère m'absenter longtemps. S'étaler conduirait à l'obsession. L'adoration des bergers n'est plus utiles à la planète.

1.

Per quanto possibile, insegna a diventare efficace, per lo scopo da raggiungere ma non oltre. Oltre è fumo. Dov'è fumo, è cambiamento.

2.

Non attardarti sulla scia dei risultati.

5.

Non apparteniamo a nessuno, se non al punto d'oro di questo lume ignoto a noi, inaccessibile a noi, che tiene vigili il coraggio e il silenzio.

6.

Lo sforzo del poeta mira a trasformare vecchi nemici in avversari leali, dato ogni fertile domani come funzione di riuscita di questo progetto, soprattutto là dove si slancia, si intrica, declina, è decimata la gamma intera delle vele dove il vento dei continenti restituisce il suo cuore al vento degli abissi.

12.

Ciò che mi ha messo al mondo e che me ne caccerà non interviene che negli istanti in cui sono troppo fragile per resistergli. Vecchia persona quando nacqui. Giovane sconosciuta quando morirò.
Una sola, medesima Passante.

31.

Scrivo rapidamente. Non mi posso assentare a lungo. Dilungarsi condurrebbe all'ossessione. L'adorazione dei pastori non è più utile al pianeta.

48.

Je n'ai pas peur. J'ai seulement le vertige. Il me faut réduire la distance entre l'ennemi et moi. L'affronter horizontalement.

59.

Si l'homme parfois ne fermait pas souverainement les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé.

93.

Le combat de la persévérance.

La symphonie qui nous portait s'est tuée. Il faut croire à l'alternance. Tant de mystères n'ont pas été pénétrés ni détruits.

140.

La vie commencerait par une explosion et finirait par un concordat? C'est absurde.

151.

Réponds « absent » par toi-même, sinon tu risques de ne pas être compris.

170.

Les rares moments de liberté sont ceux durant lesquels l'inconscient se fait conscient et le conscient néant (ou verger fou).

200.

C'est quand tu es ivre de chagrin que tu n'as plus de chagrin que le cristal.

226.

Un jugement qui engage ne fortifie pas toujours.

48.

Io non ho paura. Ho solamente la vertigine. Devo ridurre la distanza tra il nemico e me. Affrontarlo orizzontalmente.

59.

Se l'uomo talvolta non serrasse sovranamente gli occhi, finirebbe per non vedere più ciò che merita d'essere guardato.

93.

La lotta della perseveranza.

La sinfonia che ci guidava s'è spenta. Bisogna credere all'alternanza. Molti misteri non sono stati penetrati né distrutti.

140.

La vita comincerebbe con un'esplosione e finirebbe con un concordato? E' assurdo.v

151.

Rispondi tu stesso « assente », altrimenti rischi di non essere compreso.

170.

I rari momenti di libertà sono quelli durante i quali l'incosciente diviene cosciente e il cosciente nulla (o folle frutteto).

200.

E' quando sei ebbro di dolore che del dolore non ti resta che il cristallo.

226.

Un giudizio che impegna non sempre fortifica.

Redonnez-leur...

Redonnez-leur ce qui n'est plus présent en eux,
Ils reverront le grain de la moisson s'enfermer dans l'épi et s'agiter sur l'herbe.
Apprenez-leur, de la chute à l'essor, le douze mois de leur visage,
Ils chériront le vide de leur cœur jusqu'au désir suivant,
Car rien ne fait naufrage ou ne se plait aux cendres,
Et qui sait voir la terre aboutir à des fruits,
Point ne l'émeut l'échec quoi qu'il ait tout perdu.

Restituite loro...

Restituite loro ciò che in loro non è più presente,
Rivedranno il seme della mietitura chiudersi nella spiga e agitarsi sull'erba,
Insegnate loro, dalla caduta allo slancio, i dodici mesi del loro viso,
Si affezioneranno al vuoto del loro cuore, fino al desiderio seguente,
Perché nulla fa naufragio o si compiace delle ceneri,
E chi sa vedere la terra giungere ai frutti,
Affatto lo turba la sconfitta sebbene abbia tutto perduto.

dialoghi

Conversazione con **UMBERTO FIORI**

L'uscita dell'Oscar Mondadori che ne raccoglie la produzione poetica edita ad oggi ci ha suggerito di proporre a Umberto Fiori una conversazione sulla sua poesia. L'occasione si è presentata nei giorni della sua lettura per Poesia nel Tubo, ospitati in aula dal Dipartimento di Filologia e Critica dell'Università di Siena. All'incontro sono intervenuti anche Stefano Dal Bianco e Antonio Prete. Il testo che vi proponiamo è la trascrizione rivista della conversazione di quel 3 aprile.

[Ringraziamo Maria Stella Lo Re per il prezioso aiuto.]

SIMONE BURRATTI: Nella prefazione al libro, Afribo individua per la tua poesia diversi tratti di convergenza a un certo filone novecentesco. Partendo dalle sue considerazioni noterei innanzitutto che nonostante i vari stacchi che ci sono stati nella tua poetica dagli esordi all'ultimo libro, e soprattutto tra Chiarimenti (1996) e La bella vista (2002), è notevole la differenza anche con Voi (2009). Nella tua produzione si sente molto forte la presenza dell'altro, atipica rispetto alla tradizione del Novecento. Vorrei quindi cominciare col chiederti come vedi l'alterità, intesa come lettore e come oggetto di indagine poetica.

STEFANO DAL BIANCO: Potresti partire leggendoci delle poesie, e pensare nel mentre alla risposta.

UMBERTO FIORI: Ne cerco qualcuna che abbia a che fare con quello che mi si chiede. Ecco. Da Esempi (1992) leggerò una poesia che fa vedere, credo, quanto i libri che ho scritto sono come degli sviluppi della raccolta precedente. Dentro Esempi – che peraltro è una rifusione di Case (1986) – ci sono già in parte i temi che saranno al centro di Chiarimenti, cioè soprattutto quello della discussione, del contrasto dialettico. In genere, progettando un libro e poi scrivendolo, tendo a concentrarmi su certi motivi, ma intanto qua e là ne emergono di nuovi, che però, a libro finito, mi sembra vadano approfonditi. Scrivendo, tendo a tornare sugli stessi temi perché, per quanto ne abbia parlato e riparlato, ho la sensazione che si possa dire ancora qualcosa. I miei libri, come dicevo, nascono uno dall'altro, ognuno è un po' il completamento del precedente. Il tema della discussione, che è centrale in Chiarimenti, era già presente, come dicevo, in alcuni testi di Esempi. Ad esempio questo:

Quando due che discutono
sono arrivati al cuore della questione
e uno alza gli occhi al cielo, scuote le braccia,
l'altro si guarda intorno
a mani giunte, come cercando aiuto,
e gridano fatti, e prove,
cambiano tono, si chiamano per nome,
– ma non c'è niente, nessuno che possa più
dare ragione a nessuno –
proprio allora, lontani come sono,
rivedono il miracolo:
che sia una la stanza,
che sia lo stesso
il tavolo dove battono¹.

Queste altre che leggo, invece, sono tipiche del primo periodo, quello di Case e Esempi.

In alto girano le gru
e sotto è un via vai di sirene,
ma questo scavo
che fanno in mezzo alle case
sembra in campagna quei torrenti asciutti,
fermi.

Ora il terreno
visto tutto intero
da su, dal sesto, dal settimo piano,
è un grande cratere spento.
Fa paura vedere quanta luce,
quanto vento contiene.

Per mesi e mesi in questo teatro immenso
si sentiranno urlare le misure.
Poi tutto il vuoto della scena
cemento e vetro l'avranno coperto
e a un terrazzino – chi vorrà ancora guardare –
sventolerà un asciugamano².

Quando verso le sei del pomeriggio
in una via già in ombra
ti capita di alzare
la testa, e di vedere
sopra le piante
i piani alti di un paio di palazzi
ancora in piena luce, chiari, caldi,
ti fermi e guardi.

Le case vedono il sole:
questa scena non sai
come lasciarla.
Non lo sai dire, questo bene.
Non lo sai dire il vuoto,
la pena che viene.

Cos'è? Vorresti essere
a uno di quei balconi
lassù in cima, e la luce che vedi
sentirla addosso?
No, non è questo.
Anzi, sono già troppo
anche qui, da lontano,
i muri così vivi, così presi
nella loro visione.

Le case vedono il sole.
Passando, noi guardiamo
le case al sole
come un bambino
dentro gli occhi di chi
lo tiene per mano
segue un lungo discorso
serio, che qualcuno
fa, lì davanti³.

Bene, ora cerco di rispondere alla domanda sull'Altro, che è abbastanza complessa. L'immagine delle case, che ritorna nei primi libri, è in sé un'immagine dell'alterità; ma un'immagine ambigua, perché le facciate e i muri sono, diciamo, una pietrificazione del volto dell'Altro, e anche una sua spersonalizzazione. La mia scrittura, soprattutto all'inizio, è nata proprio dall'ambivalenza del volto dell'Altro. Che cos'è un muro? Un ostacolo, uno sbarramento, qualcosa che ferma lo sguardo, che ti ferma. Penso alle facciate, ma soprattutto ai muri ciechi di Milano, che ho a lungo fotografato negli anni Ottanta, maniacalmente, con la mia Polaroid. Ne *Le meraviglie d'Italia* Gadda ha scritto cose divertentissime contro l'architettura di Milano, dicendo che nasce dalla logica facilona dei capimastri, che lui chiama – in milanese – èm sémper fà inscì, “abbiamo sempre fatto così”. I muri ciechi sono lì perché i costruttori pensavano a un'altra casa, che però non è arrivata. Ed ecco queste facciate senza finestre, cieche appunto, squallide. E però – dico io – quando la luce le investe le case più tristi si animano, diventano come di carne. Ieri sera raccontavo che quando ero a scuola – non ricordo se alle elementari o al ginnasio – a una certa ora il sole girava e dalla nostra aula a pianterreno si vedeva lassù uno di questi muri, tutto illuminato. È un'apparizione che mi ha segnato profondamente; poi, nella mia lunga adolescenza, me ne sono dimenticato. L'ho ritrovata molti anni dopo, in un momento dei più bui della mia vita. Quella vista, quella visione, era un angelo, un annuncio dell'Altro.

Un'altra figura dell'alterità nelle mie poesie è il cane: lì, l'Altro è minaccia, pericolo. Il suo furioso abbaiare io lo sento come il nostro parlare umano che arriva al suo limite, diventa verso, il verso di un animale che non dice se non la sua nuda presenza; perché l'animale non può discutere, non può spiegarsi... Penso allo scarafaggio di Kafka: quello che capita veramente a Gregor Samsa non è trasformarsi in un animale ma perdere la parola, e quindi non poter più dire, giustificarsi, spiegarsi, chiedere aiuto. Solo pigolare. I miei cani abbaiano contro qualcosa, qualcuno, e io pure mi sento abbaiare, mi sento un parlante-abbaiante.

L'esperienza della parola, per la mia generazione, è stata un'esperienza estrema. Molti di noi hanno pensato, allora, che i discorsi potessero avere una potenza persuasiva, operante, cogente. La parola per noi era soprattutto logica, dialettica, discussione, propaganda, invettiva, slogan. Più tardi, in anni per me decisivi – i primi anni Ottanta – io ho sentito che quella (presunta) potenza della parola si stava perdendo, che la discussione si era svuotata, aveva perso senso.

E però la parola c'era ancora, e in me suonava appunto come questo farneticante abbaio di cane; perché uno non può perdere il suo verso: è lì, vivente, e parla, o abbaia appunto. Ma la parola – come io la sentivo – non aveva più la speranza di essere persuasiva, di avere delle cose dietro di sé di cui essere il veicolo. La parola non era più uno strumento per dire, per esortare, per predicare qualcosa. La poesia è stata per me l'esperienza di un arrivare alle parole; venire alle parole, come si dice venire alle mani. Certo, le parole si possono spiegare: a una frase ne segue un'altra che la spiega, e questa può essere ulteriormente spiegata; ma poi, come dice Wittgenstein, a un certo punto le spiegazioni finiscono. Lì, per me, comincia la poesia. La poesia è una parola che non ha spiegazioni. Poi noi la possiamo spiegare, naturalmente, ma la poesia dice le cose in modo assoluto e definitivo, e senza nessuna giustificazione, nessuna spiegazione; ripeto: noi giustamente la interpretiamo, usiamo altre parole, c'è tutta l'ermeneutica della poesia, come di tutti i testi: la nostra tradizione è fatta così. Però la poesia è veramente l'esperienza di essere arrivati alle parole; le parole diventano qualche cosa che tu non controlli più. Sei come un elefante che barrisce, uno scarafaggio che pigola...

ALESSANDRO PERRONE: Infatti, citandoti, «solo chi ha parlato veramente / può veramente essere frainteso»⁴, e se non è un caso, forse, che i primi oggetti di alterità studiati sono state case, cani, qualcosa di altro dall'uomo, forse quest'incontro con la parola, con la voce che cerca di scendere alla propria parola vera, forse rappresenta un'esigenza di ricollettivizzare un Noi infranto. Voglio quindi chiederti quanto sia stata importante l'esperienza politica di quegli anni nel tuo incontro con la poesia e nell'elaborare la nozione di Canto. E quindi cos'è il Canto e se nasce dall'esigenza di ricollettivizzare questo noi infranto, o da cos'altro. Un'operazione, quella del Canto, che nelle tue poesie e nei tuoi saggi spieghi avvenire attraverso la ricerca della propria parola, quindi quella vera, e quindi potremmo dire individuando e salvaguardando anche il buono del relativismo, forse non per soverchiare la voce dell'altro, ma indicando col proprio cantare la via anche all'altro, a ogni monologismo, per parlare veramente, e quindi insieme incontrarsi nell'alterità. Una terza domanda sarebbe quindi se questo parlare solo con la propria parola, quella vera, perciò persuasiva e incontrovertibile, sia il tuo mezzo paradossale di salvaguardare la polifonia del mondo.

FIORI: È ancora una domanda difficile; spero di riuscire a rispondere. Intanto il Canto. Nella quarta di copertina dell'Oscar è riportato un passo dell'Introduzione di Andrea Afribo che può essere frainteso. Dice "Per essere poeta, ha scritto Umberto Fiori, bisogna saper cantare".

Questa citazione è per me un po' imbarazzante; uno che non conoscesse il saggio da cui è tratta potrebbe obiettare: "ma perché, scusa, quelli che non sanno cantare non possono essere poeti? Insomma, chi è stonato non può scrivere poesie?" Sarei un imbecille, se sostenessi una cosa del genere. Allora cosa intendo dire? Il Canto ovviamente non lo intendo come phonè, uso armonioso, musicale, della voce: semmai proprio il contrario: per me è il saper riconoscere la propria voce, è non utilizzarla a fini retorici, persuasivi, estetici, ma arrendersi, in un certo senso, alla voce che ci è toccata.

Quando parlo di questo argomento mi viene in mente un racconto di Kafka – che come vedete è per me un autore di riferimento importante –: Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi, sul quale anni fa ho scritto un saggio. Un topo racconta della topolina-cantante che è la protagonista, e dice più o meno: "Giuseppina è la nostra cantante. Chi non la conosce non sa cos'è la potenza del canto. È strano però, perché noi topi siamo refrattari alla musica, non sappiamo cos'è un canto e non abbiamo la capacità di apprezzarlo". E così va avanti. Vi risparmio le varie incongruenze e contraddizioni del racconto; quello che succede è che la topolina crede di avere il controllo del proprio canto, di sapere quanto vale, e pretende un riconoscimento da parte dei topi. Ma – ahimè – i topi non sono in grado di darle il riconoscimento che lei vorrebbe, perché non sono competenti. D'altra parte, il topo narrante dice: "sì, lei è una cantante molto brava, ci affascina, ci incanta, però chissà se il suo è veramente un canto; quando ne parliamo tra noi ci pensiamo bene e diciamo che in fondo il suo non è un canto ma un fischio, e di fischiare siamo capaci tutti, anzi forse siamo anche più bravi di Giuseppina". Avete capito qual è la logica, no? Giuseppina sostiene di proteggere il suo popolo, il popolo sostiene invece di essere lui a proteggere lei; quello che ama in lei non è tanto l'abilità quanto l'inermità. La topolina crede di mostrare la sua bravura; quando canta si appassiona, trema tutta; i topi vedono che lei è in pericolo, e alla fine apprezzano non tanto il suo canto (il canto) come bravura, come talento, quanto l'inermità, il rischio nel quale la povera topolina-cantante si muove. In questione, qui, è la comunità. Il Canto fonda la comunità; ma sfugge tanto a chi lo detiene (o pretende di detenerlo) quanto al popolo che dovrebbe riconoscerlo e che dal canto è fondato. E' talmente alto, il Canto, che non può essere afferrato né dall'uno né dall'altro. È qualcosa che sfugge a tutti e due, ma che li mette insieme, che fonda la comunità, proprio perché non è un'attività estetica, non è l'attività di un artista che mostra la sua bravura e può aspirare a un giusto riconoscimento.

La poesia – perché di questo si tratta – è un’offerta, è un dono. Non è un contratto che si stipula con qualcuno: “io ti scrivo delle belle parole, tu mi dici bravo”. È un’avventura della parola, una sfida, un rischio; un perdersi, anche. Perché altrimenti – almeno così penso io come lettore – quando non c’è in un testo poetico questo abbandonarsi, questo essere disarmati, resta semplicemente la bravura letteraria, l’abilità; una certa sapienza tecnica e culturale, un’ironia, un’intelligenza, tutto quello che volete. Ma la poesia, per me, è un’altra cosa. **BURRATTI:** Infatti Perdere le bravure è anche il titolo del saggio di Afribo.

FIORI: Sì. È una citazione da un saggio che ho scritto anni fa. “Perdere le bravure”, per me, è la premessa per arrivare al canto.

Burratti: E quindi, in modo schietto, secondo te è più difficile scrivere una cosa male, senza bravure, o scriverla bene?

FIORI: Senza bravure. Scrivere male è facilissimo. Scrivere senza bravure è molto difficile. Non voglio dire che noi siamo inevitabilmente bravi, però tutta la nostra educazione ci insegna che esserlo è importante. Essere bravi significa avere il controllo delle cose, del linguaggio, dello stile, della parola, conoscere la tradizione, tutti i punti di riferimento; ma a un certo punto tutte queste bravure bisogna anche perderle, non tanto come scelta stilistica, quanto per entrare in un’altra dimensione; il che non significa che io pensi a una poesia ingenua, naïf, o a un totale disancoramento dalla tradizione, per carità: chi non ha studiato la tradizione è un dilettante, e non sa neanche che cosa sta facendo.

BURRATTI: Poi non ci sarebbe neanche lo sforzo di aver accumulato le cose e averle poi buttate via.

FIORI: Certo, ma qui non si tratta neanche di superare la tradizione o di inaugurare un nuovo canone; secondo me si tratta proprio di scrivere con tutta un’altra mentalità. Cioè non dicendo (schematizzo) “adesso scrivo una bella poesia come dovrebbe piacere ai miei referenti: il pubblico, i miei critici di riferimento, gli autori grandi che mi fanno da modelli ecc.”; questo è uno scrivere... come posso dire... da minorenni. Quando diventi “maggiorenne” non te ne frega più niente del fatto che ti dicano bravo, perché quello che è importante, – per ricollegarmi alla domanda che faceva Alessandro prima e alla quale non ho in parte risposto – perché quello che è in gioco veramente, nella parola, è la promessa di una comunità. Che però non c’è. Quello che è in gioco, insomma,

non è un riconoscimento artistico, estetico, personale: è trovare quella parola che può – se non fondare – almeno promettere una comunità, identificarla in qualche modo, essere parola comune, comunicare in questo senso profondo; perché altrimenti si è nella sfera estetica, che a me interessa ormai molto poco. Diciamo che quello a cui penso è un passaggio dalla sfera estetica alla sfera etica, o anche politica e, se vogliamo, alla sfera della più autentica poesia. Io credo che la poesia sia l'ambito politico più profondo che c'è oggi, nonostante la sua apparente marginalità. È nella poesia che entrano in gioco le parole. Negli altri ambiti le parole sono come provvisorie, "trattabili": se ne può discutere, si commerciano, si utilizzano più o meno bene per certi scopi; in poesia, ne va della vita. Il rapporto con la parola lì è vitale, è un rapporto quasi di sangue. In gioco è un'intera comunità, che potrebbe anche non esserci. Quando – ancora per ricollegarmi a quello che diceva Alessandro – negli anni Settanta scrivevo canzoni (ma anche poesie, poi rifiutate), pensavo a un noi che era già dato, perché era il noi dell'ideologia. A tutte le nostre domande c'era una risposta: "il presidente Mao Tse-Tung dice che chi non ha fatto pratica tra le masse non ha diritto di parola". Oh! Adesso sappiamo la verità; benissimo, possiamo andarcene tutti a casa. Poi questa cosa si è persa; e per fortuna si è persa, perché se c'è già qualcuno che ti spiega come stanno le cose, se c'è una statua di bronzo nella quale metti un soldino e lei ti dice la verità, allora tu – cosa ci stai a fare? Quando è caduta questa credenza si è perso non soltanto il noi ma direi che si è perso l'Uomo, un'idea preconstituita di Uomo... Gli ultimi anni Settanta, e poi gli anni Ottanta e i seguenti, non sono stati soltanto la fine di una certa prospettiva politica: sono stati la fine di una storia dell'Umanesimo che durava da secoli. Io credo che la mutazione che c'è stata in quegli anni sia molto più profonda di quello che riusciamo a pensare. Per me, è stata dolorosissima; ma è stata anche l'occasione per dire: "va bene, può anche darsi che la nostra idea di uomo non abbia nessun fondamento, che sia un costrutto ideologico. E poi?". Così, ho ricominciato a pensare. Ma non più a partire da "la situazione internazionale è fatta così e così e quindi noi, compagni, dobbiamo fare questo e quest'altro". Ho cominciato a pensare: "io cammino per la strada; un altro deve passare per la stessa strettoia. Chi ci passa? Ci passo io, ci passa lui? E soprattutto: in base a che cosa io ho la priorità e lui no, e perché alla fine lo lascio passare, e perché lui non mi ringrazia, non mi saluta? Perché, invece, io saluto le persone?" Cose assolutamente elementari, primitive, che però rimettevano in gioco, per me, proprio un'idea di uomo che si era completamente appiattita e irrigidita. Bisognava ripensarla e ricostruirla a partire dallo sguardo che la mattina scambi con il tizio che fa colazione con te al bar.

PERRONE: Potremmo pensare allora a quell'Umanesimo perduto come al crollo di quella fragilissima possibilità di fiducia e abbandono all'altro e alla comunità che ci ha determinato, e di cui tu in fondo salvaguardi la fede di noi occidentali nella parola che torna a scommettere su se stessa, nella poesia. E forse ci sono altri due strumenti con cui rispondi alla necessità di ricollettivizzare la parola e ricostruire questo noi infranto. E sono la tipizzazione e la perdita, o meglio, l'abbandono dell'esperienza individuale. La desocializzazione dell'individuo avviata dal riflusso nel privato da metà anni Settanta in poi ha forse comportato l'acquisizione di un'individualità fittizia e una soggiacente comunanza e interscambiabilità dei destini che denunci con quel primo strumento. Quindi, e di conseguenza, rappresenti la perdita dell'esperienza individuale. Prima dicevi "quando entro in un bar", simile a un tuo possibile "quando uno..." e ne parla anche Afribo: tu scrivi "uno, un tale", postulando un'interscambiabilità, e il critico fa notare che al posto di una donna nella tua poesia potrebbe esserci un altro dei tuoi personaggi, anche un vigile ad esempio. La tipizzazione avviene poi coi riferimenti temporali: nell'uso degli "a volte", nell'utilizzo che fai del presente... in *La poesia è un fischio* (2007) scrivi un saggio su Sbarbaro, in cui dici qualcosa che possiamo forse applicare alla tua poesia...

FIORI: Sì, sì...

PERRONE: ... la poesia è forse il luogo in cui si abbandona il tempo storico, il tempo dell'io in fondo... determinato, per entrare in un tempo più vero, indeterminato, a studiare quel che c'è di più vero al fondo delle cose. Ecco, questi sono forse strumenti che per rispondere al dramma storico vanno a scandagliare nell'antropologia dell'uomo possibilità di risposta. E forse c'è una differenza con Sbarbaro. Lui risponde al limite umano dell'iteratività riscattandolo nello sguardo di novità... tu magari trovi in questo sguardo di novità la possibilità... il luogo dell'innamoramento per l'altro, e il limite scelto per la tua operazione non sarà quindi nell'iteratività, ma altrove, forse nel fatto che l'incontro con l'altro, quando è possibile, comunque non viene attuato da quell'alterità. Sembra di poter ricavare questo dal tuo percorso.

FIORI: Sbarbaro è un poeta che ho molto amato. Soprattutto Pianissimo, di cui quest'anno ricorre tra l'altro il centenario. Pianissimo è quasi tutto scritto al presente. Gli unici testi in cui c'è un passato remoto, un futuro, il tempo che scorre, sono quelli dedicati al padre e alla sorella. In un certo senso, alla fine la storia ritorna come soluzione...

ma è una soluzione privata, personale. Io non ho questa prospettiva, l'ho abbandonata. E quindi, come dicevi tu, mi sento un passante, un cliente, un avventore, e sento gli altri come avventori, clienti, passanti, cioè come tipi: io sono un tipo, uno che passa per la strada. Il che non significa una spersonalizzazione. Nei primi libri usavo moltissimo il si impersonale, che Heidegger condanna in Essere e tempo come il soggetto della chiacchiera, della inautenticità. Per me, invece, era il punto di partenza. Questo si impersonale può essere un tutti, e anzi spera di esserlo. Anche l'uso delle similitudini va in quella direzione. Formulare una similitudine significa utilizzare un pezzo di mondo per spiegarne un altro; spesso quelle che utilizzo non lasciano capire bene quale, tra il primo e il secondo membro, sia il più importante, e chi sia al servizio di chi. Perché la similitudine? Perché anche in Dante (si licet parva...) la similitudine è in fondo un richiamo alla partecipazione del lettore. Quando Dante scrive la famosa similitudine delle lucciole, per descrivere l'ottava bolgia, è chiaro che fa appello al fatto che ci siano delle persone che come lui hanno visto quelle cose. Non è un fatto da poco. Nella similitudine c'è un implicito appello agli altri uomini, che dice: "anche tu hai visto il fuoco crepitare quando il vento ci passa sopra, anche tu hai visto le lucciole nei campi, anche tu hai visto le rane sul bordo di uno stagno, una che sta ferma e l'altra che spiccia..." La similitudine è come una serie di figure, o anche di figurine mi piace dire, che sono condivise senza che questa cosa venga esplicitata. Quando tu leggi una similitudine in un certo senso sei riumanizzato tuo malgrado, perché stando al gioco – e devi starci – non puoi far finta di non aver visto e vissuto quella cosa. Quindi, il gioco è quello: da una impersonalità a una possibile umanità, che però non è una totalità, perché se lo fosse, l'altro sarebbe inserito dialetticamente... sarebbe precompreso nella soggettività. Il punto di riferimento qui è Lévinas, Totalità e infinito: il volto dell'altro non è qualcosa che io ho di fronte e posso pregiudicare in base alla totalità che ho presente nell'ambito della ragione... è qualche cosa che mi sfugge infinitamente, e che però, proprio per questo sfuggirmi, mi si rivolge e mi mette al mio posto, mi mette lì. Non come due soggetti, un io e un tu che combattono l'uno contro l'altro per il riconoscimento. Qualche cosa avviene in modo quasi inavvertito. Il titolo del mio libro del '92, Esempi, ha molti sensi... ma io l'ho pensato e lo penso anche come l'esperienza che tutti facciamo: noi ci diamo l'esempio continuamente. Non il buon esempio (sì, si spera anche quello...) ma il mostrarci l'uno all'altro che cos'è un uomo (qualunque cosa sia)... come si muove, cosa fa e deve fare, come deve parlare, cosa non deve fare, e così via: siamo degli educatori gli uni degli altri senza volerlo e senza saperlo. Siamo degli esempi. E in questo, quel

lo che opera non è neanche la parola: è il volto, la presenza muta dell'altro. Il presentarsi l'uno all'altro senza che ci siano parola, esplicitazione, discussione.

PERRONE: Anche tu hai visto il vento far crepitare il fuoco... come «La terza ho fatto, la quarta./ Non basta ancora? Quando/ mi prenderete?»⁵ Questo incontro viene segnalato come possibile. Afribo individua due momenti strutturanti nella tua poesia: l'abituale e ciò che fa scattare l'alterità del momento: la percezione disautomatizzante, insomma. Ecco, a mettere i puntini sulle i, forse possiamo individuare un terzo momento strutturante che nasce come propaggine del secondo e che consiste nel costante indicare la possibilità di un incontro, e un quarto momento poi, presente soprattutto in Voi, che indica l'inattualità storica e la non realizzabilità di tale incontro, l'inavvicinabilità di questo voi.

FIORI: Eh, questo voi è stato frainteso da diversi lettori: alcuni l'hanno inteso come una categoria sociologica, come se io fossi un moralista che si mette di fronte alle persone che gli stanno intorno e dice "Siete dei delinquenti, degli imbecilli". Quello di cui volevo parlare, in realtà, è una condizione nella quale non mi trovo io, ma ci troviamo tutti. L'ho ripetuto anche ieri sera, mi pare: questo io e questo voi sono pronomi di persona ("i pidocchi del pensiero", dice Gadda); il fatto è che non sono omogenei. L'unico a morire è io. Voi non muore mai: è plurale, è eterno, e sembra inconsistente, perché non ha né un corpo né un volto preciso; non è una persona, e però ha una potenza enorme. È insomma il nostro dover essere, il debito infinito che noi abbiamo con il resto dell'umanità. Quella dell'io è un'infinita sofferenza, che però io trovo a volte anche comica. Sono molto grato a Andrea Afribo per aver capito il risvolto comico della mia poesia. I miei testi io li intendo come delle barzellette, o diciamo come delle gag (Afribo ha fatto riferimento a Stanlio e Ollio).

BURRATTI: oltre alla risata spesso c'è anche l'epifania in questo...

FIORI: ...ecco, sì, ma infatti a volte l'epifania e anche le cose più sentenziose io le intendo anche come comiche, perché contraddittorie. Anche due miei versi che spesso vengono citati, «più grande di tutto è lo sguardo / ma le case sono più grandi»⁶ sono ridicoli, perché costituiscono un paradosso. Poi però, se uno ci riflette, trova altro. Io lo intendo come uno smarrimento un po' buffo, un po' infantile. L'io di Voi è un io agonistico, ma anche ridicolo in certe sue richieste. Ma questa sua ridicolaggine è umana. "Quando mi prenderete dalla vostra parte?" "ma come? tu sei già dalla nostra parte, sei un io come

noi tutti...”. Quello che si è perso è il noi. Questo io che non sa più cos’è il noi si rivolge al voi come a qualcosa che lo sovrasta in modo incomprensibile, irrazionale... Lui sente di dovere qualcosa – tutto – a questo voi, ma sente anche che far parte dell’unità di io e voi è diventato impossibile. Il suo atteggiamento è illogico, e per questo un po’ ridicolo, diciamo tragicomico.

PERRONE: Ecco, se in fondo è naturale leggere quell’io anche come un noi, perché se non leggiamo la poesia anche con l’identificazione non sentiamo e quindi non capiamo molto... a volte, almeno per me, è difficile cogliere il lato comico, forse per la potenza del Canto che rimanda subito alla verità della Voce. Di Voi mi fa cogliere l’aspetto dell’incontro possibile ma mancato, e una soluzione. Prima facevi riferimento Lévinas e all’altro. Ecco, la soluzione all’impossibilità dell’integrazione, quando in fondo siamo già dalla stessa parte, forse sta nel riconoscere non solo il desiderio ma anche il fatto che è importante preservare l’alterità di sguardo. Tu dici «Di vero tra noi, di giusto / lo spazio di due dita / era rimasto»⁷. Non soltanto nel canto quindi, nella mia propria parola vera con cui cerco di confrontarmi con l’altro, e parlando davvero rischio di essere frainteso, ma anche con la postura si gioca un compito importante: importante è mantenere una giusta distanza con l’oggetto, che si potrebbe leggere come imprescindibile ad amare anche l’altro, a preservare l’alterità e il dialogismo. Quindi, in fondo, non è un libro, diciamolo volgarmente, “pessimista”. L’“infinita mancanza” è quindi bifronte, è essa stessa il riscatto con cui vincerla.

FIORI: No, non credo possa dirsi pessimista. Verso la fine ci sono delle poesie anche di unione, di comunione addirittura. Sono poche e sono le ultime, però io credo prendano il loro senso anche perché prima c’è stato tutto questo tormento, questo sfidarsi, insultarsi. Non c’è un lieto fine, questo no, perché se ci fosse ci sarebbe un noi e quindi ci sarebbero ancora delle bandierine da sventolare, che mi sembra non abbiano senso. Credo che la comunità che veramente c’è è quella che non è in mano a nessuno, che non ha bandierine, che non ha segni.

PERRONE: È difficile questa visione di un’umanità riconciliata, un po’ al di là del tempo storico forse, no?

FIORI: Sì, non c’è stata nessuna instaurazione di una nuova umanità, ma anche perché l’umanità c’è sempre stata. Forse è anche un po’ quello che noi continuiamo a dimenticarci. Questo “noi” c’è sempre stato, non è che uno se lo debba inventare.

PERRONE: Quindi non è un qualcosa da costruire nella sua verità, ma qualcosa da ritrovare nell'abitudine, nella quotidianità dei nostri giorni?

FIORI: Sì, io penso così.

ANDREA LOMBARDI: Hai detto che quando scrivi tieni sempre presente l'altro, o in altre parole l'altro fa parte della postura interiore che ti permette di scrivere. Qual è la differenza che c'è, anche in riferimento al tenere presente questo altro, tra la postura interiore con cui scrivi poesia e quella con cui scrivi una canzone? Se c'è una differenza, ovviamente.

FIORI: La canzone, lo dicevo ieri e lo ripeto da sempre, è un fatto artigianale e retorico – anche in senso buono, se vogliamo – perché c'è già qualcosa da dire, c'è già un valore da propugnare, un pubblico da accontentare, ci sono già delle aspettative. Quindi scrivere delle canzoni, anche per chi, come il gruppo di cui ho fatto parte ha fatto, vuole sorprendere e sviare le aspettative, questo significa tenere presente la dialettica che si stabilisce con il tuo committente, con il tuo cliente. Alla fine, anche il più libero dei musicisti e dei cantautori deve sempre fare i conti con questo. La poesia è molto più libera, e soprattutto non è predicazione, non è poesia nel senso deteriore, cioè non è far vedere “che bella poesia sto cantando”, e quindi è molto più libera perché è solitaria e perché il suo interlocutore è del tutto virtuale. Quando tu scrivi una poesia non hai la minima idea di chi la leggerà. Forse poi, un libro dopo l'altro, io avevo un po' più chiaro quali sarebbero stati i miei lettori, ma nei primi libri non ne avevo assolutamente idea; anche perché quando scrivevo, negli anni '80, non si scriveva così ma in un modo completamente diverso. Quindi se avessi dovuto, come fa un cantautore o un musicista, posizionarmi nel mercato (se mai ci sarà un mercato della poesia), avrei fatto proprio una cosa sbagliata. Scrivevo delle cose piatte piatte, terra terra, semplici semplici, quando invece c'erano i neo-orfici e tutto quello che sappiamo. Però, appunto, a me piaceva questo perché mi sentivo in una posizione di libertà infinita e inedita, mentre quando scrivo le canzoni sono sempre lì che devo discutere con i miei soci o con i miei committenti “questo va bene, questo non va bene, questa cosa non bisogna dirla...”. E' un esercizio che in fondo non mi dispiace, ma lo sento come una pratica puramente “di servizio”: c'è già qualcosa da dire, io cerco di dirla nel modo migliore possibile. Ma la poesia è un'altra cosa...

BURRATTI: In che rapporto sei con la tradizione italiana? Per esempio Afribo

ti inserisce nella linea Montale-Sereni per alcune cose, per poi distanziartene per altri tratti, soprattutto per il fatto dell'epifania. È interessante, che appunto per Montale l'epifania, il miracolo, è un fatto privato... mentre in te si innesca quasi sempre con l'altro come succede, a volte, anche in Sereni. Quindi: in che rapporto sei con la tradizione? Abbiamo parlato di Sbarbaro...

FIORI: Io ho letto – devo dire precocemente, fin da ragazzino – la poesia moderna, contemporanea. L'ho letta molto, senza capirla, fin dai dodici, tredici anni, nell'antologia di Spagnoletti. Per me il moderno andava da Montale a Sereni a Quasimodo a Penna, anche alla prima Merini, in un vasto calderone, e non avevo ben chiaro di cosa si trattasse. Poi però, secondo me, già dalle prime prove, gli accostamenti che sono stati fatti col mio lavoro erano un po' fuorvianti. Per esempio sono stato accostato a Saba, che però non ho mai avuto come autore di riferimento. Ho cominciato ad apprezzarlo più tardi, ma sempre con molte riserve.

BURRATTI: Io penso a Caproni, magari qualcosa...

FIORI: Appunto, molti dicono Caproni. Però Caproni è molto più -come posso dire- filosofante, soprattutto negli ultimi libri, quelli ateologici, sulla scomparsa o inesistenza di Dio. Ci sono delle cose molto frontali, molto programmatiche anche. Io sento che non andrei in quella direzione. Mi sembrano un po' troppo forti, ecco. Forti nel senso di già decise, troppo dirette. Sbarbaro mi piace moltissimo, anche se Pianissimo è un libro che “abbandona le bravure”, ma in un modo veramente estremo. Ho scritto anche su Sbarbaro. Ho scritto soprattutto sul passaggio dalla prima fase di Sbarbaro a Pianissimo, sul suo abbandono della “musicalità” e dell'estetica. C'è una poesia molto interessante che si chiama Vo nella notte solo (Organetto, nella prima versione). Il poeta sta camminando, come al solito (ci sono tutti i suoi motivi, in questa poesia). E' tristissimo, si guarda da fuori, si vede brutto, miserabile; poi però scatta una musica di organetto e lui si sente un superuomo; infine, l'organetto si chiude con un colpo secco e lui si affloscia. Io ho visto in questa poesia, che è molto più complessa di così, ovviamente, il congedo di Sbarbaro dalla cosiddetta “musicalità” della poesia. In effetti, Pianissimo è uno dei libri più amusicali che esistano. Ci sono dei versi che sembrano veramente prosa, la prosa più terra-terra che si possa immaginare, però in questo Sbarbaro ha avuto un coraggio che in pochi hanno avuto. Un altro poeta che ho ammirato molto e che purtroppo non è stato molto apprezzato è Piero Jahier. Anche lui andava verso

un abbassamento che a me interessava molto (penso in particolare a Con me e con gli alpini). Sereni l'ho anche conosciuto, anzi, per me è stato un incontro molto importante perché gli ho fatto leggere le mie poesie quando ero ragazzo, e lui mi ha detto delle cose molto molto importanti per me. Mi ha detto tante cose sull'ironia, sul gioco di bravure della poesia. Credo di avere imparato molto da lui. La sua poesia non mi sembra molto vicina alla mia. In lui, la Storia è fondamentale. Penso a Diario d'Algeria, ma anche a Gli strumenti umani, Stella variabile. Lì c'è un individuo nella Storia, che fa i conti con i suoi tempi, ed è un individuo che sì, è molto contenuto e ritenuto, però è un individuo storico, che giudica, che si giudica, che partecipa alla vita morale dei suoi. Nel mio lavoro, invece, c'è una totale impersonalità, non c'è il personaggio-poeta. Poi a poco a poco riemerge... ma in forma quasi caricaturale. Non è l'eroe borghese che si contrappone al fascismo, al nazismo e poi alla società dei consumi e poi a tutto il resto. Detto questo, io mi riconosco in un certo contegno di Sereni (l'ho anche scritto). E poi chi altro c'è? Sarebbero tantissimi, i poeti a cui sono legato...

BURRATTI: E dei poeti stranieri? Per esempio pensavo a Baudelaire.

FIORI: Baudelaire, certo. E' il poeta che ho più letto e riletto. Qui con noi, tra l'altro, abbiamo un grande traduttore di Baudelaire: il professor Prete. Baudelaire lo rileggo continuamente. Quando vado in vacanza non può mancare nella mia borsa *Les fleurs du mal*. Direi che i due autori che mi danno più da pensare sono proprio Baudelaire e Kafka, due autori molto diversi uno dall'altro, che però mi parlano profondamente. Forse perché quello che mi interessa in tutti e due è la capacità di creare delle figure, dei miti. Di Baudelaire mi piacciono soprattutto i *Tableaux parisiens*, la sua capacità di far diventare allegoria anche la cosa più normale, più quotidiana, e soprattutto il fatto che le sue poesie sono memorabili perché c'è un'immagine dentro. Tu magari non ti ricordi i versi, ma ti ricordi qual è il fuoco di quella poesia lì, qual è l'immagine. Potresti anche riscriverla, riassumerla, parafrasarla, e non perderebbe niente.

BURRATTI: Questa è una cosa molto tua, perché anche le tue poesie sono un po' così.

FIORI: In effetti, io penso alle poesie più come a un'immagine che a un bel verso. Non ho mai in testa un bell'endecasillabo, un bel settenario, oppure una bella parola, una bella metafora ecc. Ho sempre in mente una scena, una situa-

zione molto determinata – anche con “qui”, “là”, proprio una topologia anche – e per me è importante. Mi piace che le mie poesie vengano ricordate come “quella dei due cani che si mettono a litigare svoltato l’angolo”. Va benissimo! Magari il lettore non si ricorda il titolo, ma va benissimo. Se si ricorda che ci sono questi due cani, vuol dire che non li ho visti solo io, ma sono stati visti anche da qualcun altro.

PERRONE: Invece per l’area americana forse c’è qualcosa di Whitman in Voi ?

FIORI: No, Whitman l’ho letto ma così, come tanti altri. Anche Wallace Stevens l’ho letto un po’, ma non è un mio autore di riferimento. Eliot mi è piaciuto, *The Waste Land* è stato un mio libro di formazione, ma credo come per tanti...

PERRONE: Sempre per la capacità di creare scene?

FIORI: In Eliot c’è qualcosa di più complesso. C’è il modernismo, la frammentazione delle immagini; però anche in lui c’è una grande capacità di crearle. Lui poi le smonta, le strappa, in modo cubista, futurista, se vogliamo, con quel modo molto novecentesco di prendere la realtà, farla a fettine, e ricomporla. Però dentro queste “fettine”, in Eliot, si riconoscono delle cose molto forti. Ci sono delle immagini veramente memorabili: l’immagine delle sirene che cavalcano le onde all’orizzonte (*Prufrock and other Observations*), ma anche nella *Waste Land*: «I will show you fear in a handful of dust». Questo pugno di polvere, che è una cosa di passaggio, è, come altre, un’immagine molto forte. Non è il solito cincischiare intorno a delle metafore: è proprio un vedere; vedere delle parti di realtà che sono significative anche al di là di quello che puoi pensare tu. E’ questo che trovo, come dicevo prima, in Baudelaire e in Kafka. Certe immagini di Kafka non sono neanche spiegabili razionalmente, perché Kafka non ragiona, io credo, dicendo: “allora, io devo spiegare questo concetto, quindi devo metterlo in scena; come faccio? Allora metto il contadino che va davanti alla porta della Legge, eccetera.” No, non è così. Quello che lui ha visto è che c’è qualcuno davanti alla porta della Legge e lui non sa che cosa voglia dire tutto ciò, e scrive perché vuole capirlo, vuole spiegare a se stesso che cos’è quella cosa che ha visto. E’ un visionario; poi noi possiamo interpretarlo o razionalizzarlo, ma lui ha visto veramente delle cose. Ecco, uno che per esempio non c’entra niente con la poesia – so che potrà essere sorprendente – è Keith Haring, che è stato molto banalizzato, perché è diventato la cartolina, il manif

esto – non se ne può più di vedere Haring in giro per le nostre città! – però io mi ricordo benissimo quando ha cominciato ad affermarsi (l’ho anche conosciuto, tra l’altro, l’ho incontrato a Milano negli anni ’80, quando ha fatto una mostra... una persona estremamente timida, modesta). Lui è potentissimo: riesce a creare delle figure che sono nello stesso tempo pop e invece arcaiche. Va a pescare in una specie di inconscio collettivo, senza intenzionalità e senza ideologia. Il suo cane che abbaia (il cane con gli spruzzetti che gli escono dalle fauci) o il bambino radiante (il bambino che cammina carponi con i raggi intorno), sono di una potenza incredibile, di una meravigliosa semplicità; è una semplicità che mica tutti riescono a trovare. Lui aveva veramente un fiuto per gli archetipi, che andava al di là della sua poetica programmatica, della sua razionalità.

BURRATTI: Questo è bello anche perché una cosa che mi piace molto della tua poesia è il fatto che pur dicendo di cose assolutamente quotidiane c’è un livello di astrazione che è molto alto. Nel senso “da astrarre”. Infatti mi sembra strano che non ti piaccia troppo Stevens, perché Stevens ha questa stessa cosa. Come tu hai gli esempi lui usa gli aneddoti, benché rimanga meno attaccato alla realtà.

FIORI: Stevens però è molto cervellotico anche, in certe cose. È molto esplicitamente filosofico e anche oscuro.

ANTONIO PRETE: Lui vuole ragionare, ragionare sulla poesia...

FIORI: ...esatto, lui vuole ragionare molto sulla poesia, c’è anche questa meta-poesia, che a me interessa un po’ meno...

PRETE: Volevo chiederti una cosa. Certo... tu hai detto del rapporto che hai con alcune figure eccetera. Chi legge una poesia o un libro di poesia a sua volta si costruisce delle relazioni che non sempre coincidono con quelle relazioni che invece ha in mente l’autore. A volte ci sono delle corrispondenze, altre volte no. Io pensando ai tuoi “tableaux milanesi” penso a delle figure di poeti di una generazione precedente alla mia e tanto più alla tua, e cioè, con le differenze dovute, penso a Giancarlo Majorino, a Tiziano Rossi e a Franco Loi. Diversi fra di loro e diversi da te, ma questo quadrilatero ha delle caratteristiche particolari. Partendo da Majorino, in lui c’è questa presenza forte di noi e gli altri – specialmente nel Majorino di fine anni Sessanta, inizio anni Settanta, come

in Lotte secondarie, più che nell'ultimo poematico, discorsivo, narrativo – e ci sono anche alcune cose dalle quali poi tu giustamente ti distacchi: il gioco linguistico, lo humor, quell'ossessione di essere “divertente” pur rimanendo nella metafisica. Il rapporto della tua poesia con quella di Majorino sarebbe da ricostruire, da discutere, secondo me.

FIORI: Anche lui è una persona che ho frequentato per diverso tempo e con cui ancora adesso mi vedo...

PRETE: Poi Tiziano Rossi, anche nelle sue ultime cose, con queste figure, questi individui della città, gente di corsa... In lui però c'è sul fondo un enigma: tutte queste figure, queste apparizioni, questi dialoghi, questi personaggi dei condomini o della strada, sono apparizioni che ci invitano a riflettere su una sorta di indecifrabilità dell'esistenza. E infine Franco Loi, anche lui naturalmente in questo quadrilatero milanese, per questa ricchezza di presenze, oggetti, figure. In lui però c'è la storia, la memoria, e c'è un movimento costantemente in levare che parte dal basso. Ecco, la tua scrittura, la tua ricerca poetica, la tua storia poetica è molto interessante proprio dentro questo quadro, in relazione con queste altre facce, perché ha una sua forte differenza in quanto, pur partecipando di queste posizioni, si stacca perché c'è una ricerca non del poetico – presente in un modo o nell'altro in questi altri, come tempo-spazio della scrittura – ma della parola, e quindi di come la parola possa contenere un di più di vivente che la parola stessa tende a negare attraverso l'astrazione e il poetico.

FIORI: Sì, sono d'accordissimo. Ti ringrazio molto. Hai detto delle cose molto illuminanti, anche per me. Anche perché non è che io rifletta continuamente sulle mie contaminazioni e sulle mie parentele. Ripeto, riguardo a Majorino sono d'accordissimo con te. Mi ha stimolato in un certo periodo e mi piaceva questo gioco intelligente, questo suo gioco un po' a nascondino con la filosofia, con la verità eccetera. Anche questo understatement, questo prendersi poco sul serio ma poi invece sì. Però poi questo gioco l'ho voluto lasciare da parte. Tiziano Rossi: perfetto quello che dici tu. Io lo ammiro molto, lo seguo fin da quando ha cominciato a pubblicare. Anche di Majorino, per esempio, ho *La capitale del nord* (1959).

PRETE: Che è precedente *La ragazza Carla* di Pagliarani (1960). Questo si dimentica nelle scuole letterarie. Comincia questa nuova poesia con Majorino, non con Pagliarani.

FIORI: E poi Franco Loi. Che dire? È un mio maestro, direttamente. L'ho frequentato, lo frequento, l'ho visto anche la settimana scorsa. Ho cantato le sue poesie. Quindi ho un rapporto abbastanza stretto con lui, ed è una persona che mi ha fatto cambiare idea radicalmente sulla poesia. Io conoscevo i suoi libri, poi l'ho incontrato. Ho la fortuna di leggere in milanese, perché sono arrivato a Milano che avevo cinque anni; si parlava tantissimo in dialetto allora, e quindi lo masticavo abbastanza.

PRETE: In che anno sei arrivato a Milano?

FIORI: Nel 1954: avevo cinque anni.

PRETE: Io nel '60, e mi ricordo che ancora per tutti gli anni Sessanta si parlava in milanese nella quotidianità...

FIORI: ... E quindi, dicevo, io leggo Loi direttamente. Ma soprattutto mi ha fatto impressione, quando l'ho conosciuto, la sua idea di poesia, che era esattamente il contrario di quella che andava di moda allora. Lui aveva quest'aria da personaggio dostoevskiano, da "grande idiota", da illuminato, da santo. All'inizio era una cosa che mi metteva un po' in imbarazzo, e lì mi sono reso conto che lui stava in un altro ambito della poesia, e mi è piaciuto molto. Mi è piaciuto, soprattutto, il suo modo di esporsi, il coinvolgimento personale quasi da ragazzino; molto ingenuo, per certi aspetti, ma anche molto forte, e caratterizzato da una fortissima ispirazione dal punto di vista poetico. Stròlegh è un libro bellissimo. Ho scritto diverse cose su questo libro. È veramente un libro visionario; ma anche gli altri: ce ne sarebbero molti da citare. Purtroppo l'ostacolo è il dialetto, perché le traduzioni, nonostante siano traduzioni d'autore – le fa lui – mostrano che uno è poeta in una lingua, e in un'altra no. La lingua italiana è veramente una trappola, perché quando tu dici delle cose in italiano sei quasi costretto a dirle con tutta la polvere dei secoli che ti vela quello che stai dicendo. E quindi anche le poesie che in dialetto sono più leggere, naturali, spontanee, tradotte in italiano diventano legnose, si appesantiscono. Comunque, Loi è una figura centralissima. Negli anni '70 – ha cominciato molto tardi – è stato una figura molto importante, io credo.

PERRONE: Finora abbiamo parlato di parola, di voce, di canto... volevo sapere cosa pensi delle categoria del "silenzio". Cos'è, come la utilizzi e se c'è nelle tue pause, negli enjambement, cosa risalta del Canto in questa massima alterità

tra l'essere della voce e il nulla, il sapere della caducità. Ecco, il silenzio.

FIORI: Sul silenzio in generale preferirei dire nulla; però mi piace l'aggancio che mi hai dato, che è quello delle pause e degli enjambements. Quando io penso ad una poesia, penso soprattutto – come dicevo – a un'immagine, ma penso anche a un'articolazione, il che vuol dire a delle pause, a dei silenzi. E lo stesso avviene anche quando leggo. Ho sentito leggere le mie poesie da altri, e mi sono reso conto che le persone tendono a risolvere gli enjambement, cioè a leggere il verso che resta sospeso insieme a quello seguente come se fosse prosa. Per me, invece, l'andare a capo è una cosa fondamentale (come per tutti i poeti, credo). Trovo che ci sia stato un abuso dell'enjambement nel Novecento, e soprattutto nel secondo Novecento, perché si coltivava il mito della lacuna, di qualcosa che spezzava il linguaggio. Io non la penso così, non vado a capo a sorpresa perché voglio creare un effetto estetico-letterario. Vado a capo perché ho bisogno di sentire che il discorso ha un certo andamento, un certo respiro, e anche perché penso sempre alla percezione di chi legge. Bisogna dire una cosa e poi quella cosa, una volta detta, non è stata "informata". Non siamo delle macchine che – grazie a schede perforate o grazie alla lettura di un file – acquisiscono quella cosa detta. Siamo degli uomini; quella cosa ha avuto un respiro dentro di noi e deve essere ancora capita; è stata percepita, ma deve essere ancora assimilata, deve ancora scendere dentro di noi. La pausa serve anche a questo: sia la pausa nel verso, sia la pausa tra strofa e strofa, che per me è importantissima. Meno importante, per me, è il silenzio ungarettiano della pagina che avvolge il testo. Quando la Mondadori mi ha proposto di pubblicare tutte le mie poesie, mi ha anche detto che per ragioni di spazio non si poteva pubblicare una poesia per pagina. Io ho accettato di pubblicarle una dopo l'altra. Altri poeti, invece, hanno detto di no, perché tengono moltissimo al fatto che la poesia stia al centro della pagina con tutto il suo bel bianco intorno. In effetti è una gran bella cosa. Il bianco intorno al testo non piace solo a Mallarmé o a Ungaretti ma piace, credo, a tutti i poeti, perché dà un'enfasi, dà una cornice alla poesia. Io invece – forse presuntuosamente – confido che le mie poesie possano funzionare anche senza questo sfondo di silenzio, di bianco, di enfasi intorno. Stampate così, si presentano un po' come un racconto: una dietro l'altra, come capitoli di una narrazione.

PERRONE: Eppure con l'intensità del dettato del tuo canto sento un silenzio anche interno al testo, molto forte, e ti chiederei altre due parole sulle pause, se non si tratta tanto di andare a capo quando la voce ha detto quello che vole

va dire ma per articolare il discorso. Sono entrambi aspetti compresenti però. Quindi ti chiederei qual è, diciamo, l'ictus al quale dai più risalto nella fase di composizione.

FIORI: Sì, direi l'articolazione. Afribo scrive, e ha abbastanza ragione, che schematicamente io ho due fasi nelle mie poesie, che sono tutte fatte nello stesso modo. C'è una preparazione, che è una specie di grigio – io parto sempre da un grigio – e poi c'è quella che possiamo chiamare un po' pomposamente epifania, che sarebbe una macchia di colore; infine c'è una specie di "morale della favola" o comunque di scioglimento. Io preferisco vedere tre fasi più che due. La terza mette insieme le prime due: il grigio e questo sussulto, più o meno forte, che è venuto fuori. È un congedo, per me molto importante. Poi naturalmente ci sono poesie molto più complesse di così; però, schematicamente, si potrebbe individuare questa triade (come in musica, dopotutto): iniziare a dire, dire, aver detto. Io penso alle poesie come a dei racconti, o addirittura come a delle sequenze cinematografiche, e penso che debbano essere comprensibili. Non mi piace giocare a fare l'oscuro per risultare più interessante. Col mio lettore, gioco a carte scoperte: non voglio fargli credere di avere da dire molto di più di quello che ho scritto. Scrivere una poesia allusiva che sembra profonda, che – come dice Nietzsche – "intorbida le acque per far credere che siano molto più profonde", non è difficile: basta mettere un particolare qui, un'altra cosa che c'entra poco là, e viene fuori un bel giochetto. In passato l'ho fatto, e poi ho buttato via tutto quello era fatto in questo modo, perché mi sembrava un gioco facile e sterile; ora cerco di venire incontro al lettore, pensando a me stesso come lettore e ai miei tempi di percezione, che non sono rapidissimi. Sono: vedere un quadro, sentire che l'hai visto, e poi congedarsi da quel quadro. Sono tre cose legate; se c'è soltanto una delle tre, per me non funziona.

PERRONE: Quindi non si tratta, come in molta poesia, di un climax ascendente verso la "soluzione" finale, né della quadratura di un cerchio, ma di un andamento che sale verso ciò che viene ad essere compreso e poi rimanere lì, a una certa distanza dalle cose.

FIORI: Sì, direi proprio così.

PERRONE: Hai parlato dei tuoi libri come di propaggini, spiegazioni l'uno dell'altro in cui i temi vengono ripresi, analizzati e si evolvono. Vorrei chiederti quando ti accorgi che finisce la gestazione di un libro, da quali necessità

partirà il seguente. Se vuoi farci un discorso particolareggiato su cosa nasce da un libro all'altro e perché, per esempio da Case ad Esempi.

FIORI: Non ho mai pensato: “adesso devo scrivere un nuovo libro”. Non mi sono mai seduto al tavolino a dire “adesso devo produrre un nuovo libro perché sennò la gente si dimentica di me”; tanto, la gente si dimentica comunque di me, e poi così non vengono fuori dei bei libri. Cerco di lasciare che i libri crescano da soli. Nel frattempo scrivo dei saggi, traduco, scrivo degli appunti, riflessioni che anche hanno poco o nulla a che fare con la poesia. Poi a poco a poco si accumulano le cose, io vado a rileggere queste cose che ho messo giù in fretta e furia, e mi rendo conto che alcune osservazioni, alcune immagini, pulsano, come quando ci si fa male e c'è una ferita e senti che lì c'è un'infezione e il sangue non scorre bene. Lì vuol dire che c'è qualcosa da cui si può partire. Comincio allora a lavorarci. Di solito è un lavoro molto molto lungo, ed è un lavoro anche molto di scarto, perché le prime cose che vengono – dicevamo prima se è più difficile scrivere male, e secondo me è più facile scrivere male – di solito sono bruttissime, brutte dal mio punto di vista perché si sente tutto il lavoro di ingranaggi, di catene, di argani della scrittura. A poco a poco, se supero questa fase, arrivo al nucleo centrale – che è appunto l'immagine, la situazione, l'idea, il pensiero – e metto via tutte le impalcature di quella che io chiamo “poesia attrezzata” e, se la poesia c'è, la lascio lì. Di solito non la faccio neanche leggere ai miei parenti o amici. Lascio che stia lì e che sia sottoposta, come diceva Marx, alla “critica rodente dei topi”. Se va perduta, se me la dimentico, se non mi piace dopo qualche anno, vuol dire che non va bene. Lascio che le cose si formino da sole, come delle piante. Se sono vive, crescono; altrimenti, pazienza.

PERRONE: E quando è che finisce? Perché l'iteratività del tempo e della tipizzazione permetterebbe di andare avanti all'infinito...

FIORI: Sì, è vero che molti miei libri sono delle variazioni su un tema, ma spero di non dare solo quest'impressione. Sennò uno dice: “questo qui ha inventato un congegno e chissà dove potrebbe andare a finire”. Comunque, io mi fermo quando sento che potrei scrivere ancora ma questa cosa diventerebbe maniera, cioè copierei me stesso. In Voi, invece, è un intero libro che è fatto così, ma perché, forse presuntuosamente, ho pensato che le variazioni fossero veramente delle variazioni, e che quindi ogni poesia fosse diversa dall'altra.

FIORI: Sì, perché Voi è più teatrale, è più drammatizzato. C'è un parlante che è proprio come se fosse su un palco e si rivolgesse ad un pubblico. C'è molto più coinvolgimento, perché c'è un io che parla, una prima persona che può essere identificata con l'autore...

DAL BIANCO: Io, come sai, ho seguito da vicino proprio il farsi di questa poesia, non mi ricordo se quando è uscito Esempi o quando stava per uscire Chiarimenti. Da lì ti ho seguito molto da vicino e credo di aver capito qualcosa, ne abbiamo anche parlato. Il groppo che c'ho e che mi rimane, di cui abbiamo spesso parlato e anche ieri sera... ma che mi entra da un orecchio e mi esce dall'altro, per cui evidentemente ho dei problemi io, anche se non credo di essere il solo, e forse ce l'hai anche tu... il groppo a me resta su La bella vista. Io non riesco a capire cosa è questo motorino nel bosco, anche se, quando me lo spieghi, lo capisco e poi poco dopo non più. Quindi io ti chiederei di rileggere nuovamente alcuni pezzi da La bella vista, perché lì c'è qualcosa di molto grosso e che a me continua ancora a sfuggire, e questo è meraviglioso. Proprio restando a quello che si diceva, c'è la sensazione che sia una cosa infinita, più che in altri luoghi di ciò che scrivi.

FIORI: La bella vista comincia con il greto di un fiume in cui, ad un certo punto, c'è qualcosa che brilla e il soggetto che dice io si avvicina e vede che questo brillare, che sembra quasi una stella, fuoco di tutto il panorama, è la carena lucida di un motorino; e poi vede la marca e il modello scritti sopra. È una cosa che ho già cercato di spiegare, anche se è molto difficile. È – come dire? – la “nomità”; la nostra individualità versata nel nome. È questo che mi fa star male; per me, la Bella Vista è esattamente il contrario di questo, è un perdere la soggettività, l'individualità del nome e cognome, e anche il vanto che si può nascondere un po' miseramente in tutto ciò, ed entrare in un'altra dimensione: una dimensione impersonale, molto più solenne, grave, importante. Il fatto è che poi la Bella Vista mi dice il contrario, mi fa una reprimenda terribile – come un po' nella situazione della Natura e dell'Islandese di Leopardi. Questa Bella Vista – che io ho tanto implorato e pregato come se fosse la mia santa protettrice – mi dice invece che io devo imparare nomi, cognomi, marche di biscotti, marche di merendine, di liquori, di saponi eccetera. Cioè mi costringe a fare esattamente quello che io pensavo fosse il contrario della sua volontà. E su questo non ti saprei dire... A me è venuto così. In un certo senso perché la Bella Vista – che è la Bellezza, che è la Verità – non può essere – questa è un po' la morale della favola io credo – non può essere una formula per uscire

dall'umanità, dalla propria e da quella degli altri. Umanità intesa nel suo senso più spicciolo, cioè la nostra quotidiana miseria, le nostre piccole ambizioni, le nostre paure, le nostre vergogne eccetera. In pratica, la Bella Vista mi dice: "Guarda, tu non è che puoi essere un mistico che arriva chissà dove. Tu devi tornare con i piedi sulla terra e devi imparare i nomi e i cognomi dei tuoi simili e tutto quello che loro fanno". E' una specie di castigo, di esercizio che mi viene assegnato. In questo, probabilmente, c'è un'implicazione psicanalitica. Perché la Bella Vista è una figura femminile. Io vengo castigato dal femminile. Ma invece l'altra scena, che secondo me ha lo stesso carattere di quella del motorino che dicevi tu Stefano, è nel Conoscente, che è l'inedito nell'Oscar, ed è quella di una collezione di capelli e di unghie che viene rivelata al personaggio che si chiama Umberto Fiori dal Conoscente che lo porta lì e gli dice: "Ecco, guarda qua!", senza dargli spiegazioni. Poi nel finale gli dà delle spiegazioni che sono ancora peggio di quelle che gli dà all'inizio (c'è un ritorno di questa scena iniziale, nel finale). Io non so come mi sia venuta in mente quella scena, come anche quella del motorino. Ho cercato di ricostruirmela in testa, ma non mi ricordo proprio quando mi è venuta in mente; il fatto è che mi è sembrata una cosa tremenda. Insomma io una spiegazione ce l'ho, ma è la scena stessa che non ricordo. Paolo Febbraro ha detto che è una specie di faro nero che si proietta su tutto il racconto, e che non viene spiegato. Poi si racconta di altre cose, però questa scena schifosa di qualcuno che conserva i propri capelli e le proprie unghie, in pratica i propri escrementi, come se fossero delle reliquie, è abbastanza pesante; e credo che abbia anche a che fare con quello che dicevamo prima. Un culto di se stessi -neanche un narcisismo: un culto assoluto, quasi materiale, di se stessi, compresi unghie e capelli - feticistico, ecco - che io volevo mettere in scena. È sempre più schifosa, la mia poesia... All'inizio - con Case e Esempi - era abbastanza tranquilla, una "poesia per famiglie" diciamo; poi, invece, a poco a poco andiamo verso la pornografia...

- 1.** Altra discussione, in Esempi, Marcos y Marcos, Milano 1992.
- 2.** Scavo, in cit.
- 3.** La scena, in cit.
- 4.** Un peso, in Chiarimenti, Marcos y Marcos, Milano 1995.

- 5.** [Insieme a voi...], in Voi, Mondadori, Milano 2009.
- 6.** Sguardo, in Esempi, Marcos y Marcos, Milano 1992.
- 7.** Contatti, in Tutti, Marcos y Marcos, Milano 1998.

s a g g i

Una Guerra che non deve finire

FENOMENOLOGIA DELL'IO NELLA POESIA DI PAOLO MACCARI

di MARCO VILLA

***Ospiti*: un sottile nervosismo tra sconforto e disfacimento**

I

Come i guerrieri giovani nel ventre
del cavallo di Troia si guardavano
tra le lame di buio, e sorridevano,
poiché sicuri di restare per sempre

nella memoria dei nipoti; mentre
dentro l'attesa spargevano bava
di ferocia e impazienza, e scagliavano
gli animi nel dopo, ove era la cava
della gloria, del rischio, per le tempere,

(Così,
io)

sento nelle viscere un famoso
anonimo pugnale che mi svena,
un conosciuto, un ignoto tormento

da cui vengo alimentato e corrosivo:
e lui, glorioso, ascolta la serena
folla storpiargli il nome, ogni momento.

(Nel *ventre*)

Con questa poesia si apre *Ospiti* (Piero Manni 2000), la raccolta d'esordio di Paolo Maccari; con questa poesia quindi, si può dire, l'autore toscano appena venticinquenne decide di presentarsi al lettore. E fra le prime cose che spiccano c'è senza dubbio la prima persona singolare, sulla quale si costruisce la similitudine che struttura questo pseudo-sonetto. Un io subito esibito, insomma, ma tenuto tra parentesi, cardinale ma come compreso e compreso tra fronte e sirma della forma metrica per eccellenza della tradizione italiana. La centralità del soggetto non potrebbe essere maggiormente esaltata da questo suo essere schiacciato in un inciso di due versicoli, certo la mina più appariscente alla regolarità del sonetto in questione. Eviterò qui di cedere al fascino degli spunti che un simile artificio metrico e iconico suggerisce

in merito al particolare rapporto di Maccari con la tradizione, un rapporto fatto di deviazioni all'interno di una sostanziale continuità più che di recuperi in senso stretto¹, e che certo non è riconducibile a un semplice manierismo neo-metrico come da più parti è stato pure indicato. Mi concentrerò invece sulla condizione poetico-esistenziale del soggetto, su come essa venga presentata al lettore per poi evolversi lungo le due sezioni del libro. Un io tra parentesi, dunque, vivida trasposizione di quello stato "in ventre" enunciato dal titolo (che è titolo anche della prima parte della raccolta) e che il testo chiarisce attraverso la similitudine con il cavallo di Troia. Chi dice io vive tutta l'ambiguità dell'essere allo stesso tempo nascosto e imprigionato: protetto ma momentaneamente impossibilitato ad agire, il soggetto patisce la brama di uscire allo scoperto e provarsi in quella «cava / della gloria» che gli assicurerà eterna memoria o, quanto meno, gli permetterà di misurarsi attivamente nel mondo. È uno stato d'animo ossimorico, di esaltazione impaziente e sofferenza nervosa, e a proposito di questa ambiguità va subito notato che mentre i versi dedicati al primo termine di paragone (i soldati achei pronti a saccheggiare Troia) sono dominati da una tonalità euforica, decisamente disforica è invece quella caratterizzante le ultime due terzine, che a regola dovrebbero presentare l'omologo stato d'animo riferito al poeta.

Poste tali ambivalenti premesse, la prima parte di *Ospiti* punta decisamente sul momento negativo: l'io è dominato dallo sconforto, da uno spleen ontologico e atemporale che si costituisce come violenza patita e inflitta («sono un proiettile [...] danneggio il cuore che mi accoglie» si dice in *Un occhio attento*), angoscia permanente e iper-sensibile (*Gocce di sudore*, *Avvertimento*), ma soprattutto come monotona insensatezza. Così il cavallo baio di Fra le stoppie è un «puro / emblema circolare di profonde / noie schiave», mentre il suo «sogno duraturo di diventare felino» è la riproposizione, già depotenziata, dei desideri di scatenamento espressi nel testo proemiale. Nella successiva *Zingari*, tale legge della sofferenza viene enunciata in modo impeccabile:

Non ha casa il tuo dolore,
non ha visibile il centro:
succede perciò che quando
con l'arco teso lo punti
la freccia si schianta
su volti di donna
su crisi accensioni anni
che ora nemmeno ricordi.

Al di là di poche eccezioni² che appaiono comunque, più che scatti veramente euforici, occasionali e soprattutto casuali pause da un male di vivere perenne, l'atmosfera dominante negativa si impone già dalla seconda poesia: le Due terzine d'autoritratto ribadiscono la centralità del soggetto annunciata da Nel ventre, isolandone l'aspetto angoscioso e introducendo l'immagine-simbolo dei «nervi», che Matteo Marchesini considera giustamente emblematica della Stimmung dell'intera opera³. Un'altra parola chiave compare nel sonetto successivo, Il gelo: «sconforto» ricorre ben quattro volte, sempre a fine verso e sempre in rima eloquente con «morto». Già alla terza lirica, quindi, allo sviluppo della raccolta è impresso un senso ben preciso. «Sconforto» è il lessema preferito da Maccari per nominare il male di vivere gravante sull'io, e non a caso registra otto occorrenze lungo la prima sezione. «Nervi», che insieme ai suoi derivati ricorre nove volte (con un'escursione anche nella seconda parte), è invece indicativo dell'atteggiamento del soggetto che questo male sopporta su di sé: non rassegnazione ma un'aggressività frustrata, che distorce l'ansia di azione di Nel ventre in un'animalesca (sia per intensità che per qualità) violenza contro il prossimo. Non a caso la maggior parte delle creazioni allegoriche volte ad esemplificare lo stato esistenziale dell'io (tecnica frequente nel Maccari di Ospiti e oltre) è tratta dal mondo animale⁴, secondo un processo di “imbestiamento” dell'umano che già a Baldacci aveva fatto proporre Tozzi tra i riferimenti del poeta⁵.

Da quanto detto finora, risulta chiaro che se la prigionia è pressoché totale («non un gesto libero» è detto in La parata), al suo interno l'io non rinuncia all'attività energica che resta suo attributo e che, privata di scopi gloriosi e oppressa dal male di vivere, esplose in furia cieca. Il più sicuro corrispondente formale di questa furia risiede nell'espressionismo, non eccessivo ma netto, che caratterizza tutto il libro. Le sue marche stilistiche sono anzitutto una sintassi lunga che si snoda impetuosa grazie a legami asindetici e continui rilanci attraverso ripetizioni, poliptoti, giochi (para)etimologici, a cui si aggiunge un'insistenza su verbi cinetici dalla forte connotazione energica e sulle sonorità dure che Maccari condivide con l'espressionismo della tradizione nostrana, da Rebora al primo Montale.

II

La continuità delle presenze espressionistiche è tra i fattori che legano la prima alla seconda e ultima sezione del libro, dal titolo eponimo “Ospiti”. Dopo le premesse della poesia proemiale e dopo lo scacco frustrante di una

bloccata nella prima parte, il lettore sarebbe tentato di aspettarsi ora un riscatto euforico, come se la dominante asfittica e disperata di “Nel ventre” non fosse che una compressione prima dello slancio, un momento dialettico che avrebbe poi lasciato spazio al compimento di quelle esigenze di trionfo comunque presenti nel sonetto incipitario. Ma l’io mortificato non conosce catarsi: gli “ospiti” del titolo sono gli anziani di una casa di riposo che con «infesta / lentezza» attendono soltanto di morire. Come notato da Baldacci, questa seconda parte altro non è che «l’evidenza oggettiva, trionfante»⁶ dello sconforto tematizzato nella prima: adesso «la sofferenza ha guadagnato gli occhi / s’è fatta sguardo e voce / s’è resa anima, ha vinto impetuosa», adesso l’io è messo faccia a faccia con «l’evidenza del male e del dolore». Lo scadimento vitale è riflesso dalla significativa involuzione che subisce una delle aree semantiche centrali di Ospiti, quella bellica. Dal potenziale scontro eroico (tanto da scomodare perfino l’archetipo di un tale scontro nella cultura occidentale), si passa all’animalesca «caccia» per la sopravvivenza in L’esistenza nervosa, per poi approdare alla tragedia ridicola del falso duello (Codice d’onore); infine, nell’«incubo abitabile» della casa di riposo, dopo la metafora da ludi circenses di Un colpo di reni, la piccolezza della condizione raggiunta non lascia più nemmeno spazio al riso che pure potrebbe evocare:

e ora al vostro assassino basterebbe
negarvi un pasto all’ora stabilita
e voi morireste – e questo è duro –
di rabbia per l’ingiustizia patita.

(Traguardi)

Se la si punta sulla fenomenologia del soggetto poetico, la bipartizione dell’opera rivela una corrispondenza con due momenti ben definiti: prima, un io imprigionato con un sempre più esile desiderio⁷ di liberarsi e agire; in seguito un io che, rifratto in altre figure, si mostra decaduto e ormai morto. Chi parla in Ospiti è una figura potenziale che non si realizza mai⁸, un soggetto vittima di un fallimento preventivo che alla fine si raggruma in altri-da-sé, i vecchi morenti che acquisiscono così un doppio piano di significazione. Da un lato, nella persistente umanità del loro disfacimento fisico, sono le evidenze oggettive di un male universale e trionfante, dall’altro fungono da allegorie dell’interiorità dell’io poetico, misure vivide della sua sconfitta. Da una giovinezza fremente di impotenza a una vecchiaia disfatta: Maccari cancella in toto

il momento auspicato della maturità, quando le azioni presagite in *Nel ventre* avrebbero potuto finalmente compiersi. Diventa chiaro come la struttura stessa dell'opera, relegando ogni ideale di compiutezza armonica ad una profonda reticenza, costruisca l'irreparabilità dello scacco esistenziale dell'io tra i due poli dell'attesa senza sbocchi e della catastrofe postuma.

Privata di un'acme che potesse fungere da riferimento di saggezza o quantomeno da ancora memoriale⁹, questa vecchiaia che non decade da nulla, cenere che paradossalmente non ha mai conosciuto fuoco, è poco più di un'estrema corruzione biologica, è una «scatola vuota», «fato / bestiale». Esemplare in questo senso è il monologo di *Senza dilette*, che con una scelta efficace l'autore immagina rivolto direttamente all'io. Qui la voce dell'anziano malato di cancro effettua una frammentaria ma lucidissima dismissione di qualsiasi approccio filosofico e intellettualizzante alla morte: al di là di ogni consolazione o rinuncia stoica, il suo avvicinarsi altro non comporta, infatti, che la logorrea monomaniaca di una «mente fissata / a tutta la poltiglia che l'aspetta». L'insistenza sulla materialità del morire è fra le ragioni principali di quell'espressionismo stilistico di cui si diceva e che in quest'ultima sezione assume i connotati di un vero *triumphus mortis*: si vedano a questo proposito le descrizioni dei degenti in *Le poche tracce* o *Un'agonia*, così insistenti sui particolari fisici del male da farne i rovesci concreti di un male morale ben più vasto¹⁰. Ma l'espressionismo non è soltanto icasticità della sofferenza che imperversa, bensì anche spia di un atteggiamento psicologico che a quella sofferenza non si vuole rassegnare. «Maccari racconta un'angosciata inerzia, ma rifiuta di abbandonarsi inerte alla corruzione che descrive»¹¹: si era già visto come l'insistenza sui «nervi» fosse indicativa, se non di resistenza, quantomeno di una disposizione non passiva a vivere una condizione che, di fatto, è di passività forzata. L'enorme carico di energia aperto dal sonetto *Nel ventre* non viene disperso ma, ostruito invincibilmente dal male, si riversa sullo stile.

Questa non rassegnazione stilistica riflette una tensione interna che, posta a contatto con la realtà della casa di riposo, diventa esplicitamente tensione etica. Si spiega così l'apparente contraddizione per cui l'io che non senza ambiguità ironica invita il lettore a stornare lo sguardo dalla sofferenza (cfr. per esempio *Un colpo di reni*) è lo stesso che parla di sé come «un occhio attento / che non si chiude battuto dal vento»¹², che non rinuncia a muoversi tra interiorità e mondo esterno per scandagliare il male di vivere nei suoi molteplici aspetti.

III

Dovendo trarre un bilancio che integri anche il piano strutturale, è importante sottolineare che la prima persona, spesso presenza diretta nei testi, può lasciare posto a figurazioni allegoriche o a narrazioni in terza persona senza che si avvertano discontinuità di postura o di tono, in quanto ogni diversa modalità espressiva declina lo stesso identico fondo di tedio esistenziale¹³. In questa fiducia nell'universalità dell'esperienza patita risiede, mi sembra, la ragione principale della centralità dell'io in *Ospiti*, ed è ciò che permette a questo io di fondersi talvolta in un noi collettivo¹⁴. Sarà anche per tale motivo che la poesia di Maccari si mostra insensibile, rendendoli quanto meno poco pertinenti, ai distinguo teorici riguardanti l'opportunità o meno di ricorso alla prima persona, inganno in cui per esempio cade Paolo Zublena quando afferma che l'«ostensione di un cœur mis à nu [...] nei casi di minore riuscita indulge a un'eccessiva presenza dell'io, o anche a una confidenza metaforica troppo garantita dalla certezza del circolo egotico¹⁵. Pregiudizi ideologici o di gusto a parte, conta ribadire che questo soggetto poetico, esistenzialmente distrutto ma strutturalmente dominante, anche quando non esplicitato esercita sempre la propria funzione/responsabilità centripeta di verifica in prima persona di un male che lo riguarda e lo trascende. La censura di qualsiasi effusione o concessione all'elegia garantisce la pulizia dello sguardo maccariano, mentre lo scagliare il proprio sé nel corpo dello sfacelo rende possibile quella salutare parzialità che obbliga, pur conoscendo l'ineluttabilità del male, a non rinunciare mai all'agonismo della resistenza.

[1] Magari partendo dalle parole dello stesso Maccari: «quando ho iniziato a scrivere, non sentivo una forte rottura rispetto alla tradizione»:

cfr. <http://quattrocentoquattro.com/2012/08/31/unindagine-sul-presente-20-poesia/#more-7537>

[2] Cfr. *Ninfee, Idillio e la riconciliazione regressiva* di Veronica, ritorno "in ventre" antitetico al movimento promesso nell'incipit della raccolta.

[3] Matteo Marchesini, *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del duemila*, Gaffi, Roma 2012, p. 53.

[4] Cfr. per esempio *Tra le stoppie* o *Morale del mare*.

[5] Luigi Baldacci, Prefazione a *Ospiti*, Piero Manni, Lecce 2000.

[6] *Ibidem*, p. 8.

[7] Desiderio che, quando «tutto è perso», si riduce a mera «ostinazione» nell'ultima poesia della sezione "Nel ventre".

[8] Si avvera insomma la profezia contenuta in questi versi della prima parte: «sono uno scorpione / che s'apre col suo arpione e senza morte / annega nello zero... alle sue soglie.» (Un occhio attento).

[9] Cfr. l'insistenza sulla fine della memoria: «ora che giungo l'ingioio / per sempre la memoria» (Vorrei che amica...); «anime senza memoria / e dunque senza amore né rancori» (Traguardi).

[10] Si può peraltro notare, rispetto alla prima sezione, uno spostamento del fuoco espressionistico sulle scelte lessicali e sulle figurazioni spinte fino al macabro.

[11] Matteo Marchesini, *Poesia senza gergo*, cit., p. 53.

[12] Massimo Onofri parla dello «sguardo d'un occhio sempre aperto, senza la carità delle palpebre»:

cfr. <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/30000/29802.xml?key=Massimo+Onofri&first=21&orderby=0&f=fir>

[13] Il legame tra io e mondo esterno all'insegna della sofferenza comune è riflesso anche in un altro dato stilistico saliente, vale a dire l'uso della similitudine e la metafora, dato sul quale si sofferma Yannick Gouchan, rilevando per esempio che con un «come» si aprono entrambe le sezioni del libro (cfr. Paolo Maccari: *une figuration poétique du combat intérieur*, in "Italiens, Revue d'études italiennes", Université de Provence, n.13, Poètes italiens d'aujourd'hui, 2009).

[14] Ancora Gouchan rileva bene questo fenomeno; il fatto che porti esempi soprattutto da Mondanità (plaquette poi assorbita in *Fuoco amico*) ne dimostra la persistenza nella produzione maccariana, cfr. cit..

[15] Paolo Zublena, Paolo Maccari, in *Parola plurale*, Luca Sossella Editore, Roma 2005, p. 1055.

Fuoco amico: il tradimento delle vittime

I

Congedandoci da Ospiti, avevamo lasciato un io poetico irrimediabilmente sconfitto di fronte all'«evidenza del male e del dolore», un io che, rispetto alla posizione di partenza annunciata nel sonetto incipitario, non era riuscito a compiere il minimo progresso – oppure, se spostamento c'era stato, in altro non consisteva che in un approfondimento nella conoscenza del male stesso.

Non stupisce allora di ritrovare una sua controfigura, all'inizio di *Fuoco amico* (Passigli 2009), in una situazione pressoché identica. Situazione di prigionia, innanzitutto, ma questa volta priva dell'ambiguità propulsiva che la similitudine del cavallo di Troia veicolava in *Nel ventre*. La prima sezione dell'opera, “L'ultima voce”, consiste invece in una suite di diciotto sonetti dove a parlare è un individuo rinchiuso in una vera e propria cella. È un «giovane, quasi un ragazzo» – come si viene a sapere dal rapporto in prosa redatto dai suoi aguzzini con cui Maccari apre il libro – che ha partecipato a un qualche tipo di attività sovversiva con un gruppo di compagni. Benché tentativi di individuazione storica sorgano spontanei, la voluta indeterminatezza delle coordinate chiarisce che l'attenzione è rivolta all'aspetto più generalmente ontologico/esistenziale, in una dialettica che richiama, come notato da più parti, l'esempio del *Sogno del prigioniero montaliano*.

Ciò da cui vorrei partire, in ogni caso, è un confronto diretto con *Nel ventre*, poiché nelle analogie e nelle differenze tra quel sonetto e questa serie è possibile isolare molto se non tutto della poetica del nuovo libro.

Innanzitutto, la prosa che precede la serie di sonetti, e prima ancora il titolo stesso della raccolta, riattivano immediatamente l'area metaforica bellica che costituiva uno dei leitmotiv di Ospiti. E tuttavia, la cella in cui il soggetto è rinchiuso, più che al “ventre” del cavallo di legno, assomiglia parecchio all'ospizio-incubo della sezione conclusiva: anche qui, infatti, domina un senso di battaglia passata, di sguardo che si apre su uno scenario già postumo. Di nuovo un io imprigionato, quindi, senza però prospettive di azione e senza una gloria da declinare al passato. Lo sconforto di Ospiti si è radicalizzato: non solo le conclusioni del libro precedente non vengono minimamente rinnegate, ma questo soggetto che forse verrà ucciso o forse impazzirà, che pensa alla pace solo come un annullamento della memoria (altra analogia con Ospiti) e che

raggiunto. Nessuna speranza di uscire dal “ventre”, qui: il «quando mi arrenderò» dell’ultimo sonetto punta dritto alla capitolazione, nemmeno convocata come ipotesi probabile ma data per certa.

C’è però un’altra differenza fondamentale con *Nel ventre*. Là, l’io paragonato a un soldato greco smanioso di combattere insieme ai suoi compagni era in realtà completamente solo; qui invece, a partire dal sonetto 5, il ragazzo superstite ingaggia un confronto con gli «amici», i suoi compagni morti che ora visitano la sua mente prossima all’alienazione. Dal memorabile incipit «Amici il tradimento è una gran cosa» inizia a svolgersi un confronto con un “voi” assente, fatto di ritrattazioni, (auto)accuse, rimpianti che l’io può far rimbalzare fra sé e i compagni defunti perché ora, solamente ora che la scelta ideologica è ridotta a slogan ecolalici (cfr. sonetto 13), è possibile una vera comunanza, un vero “noi”:

[...] Mi affratella
a voi ben altro, oggi: non la prontezza
delle nostre azioni, o la spietatezza

nei nostri cuori, ma la vostra morte

(Eravamo pronti?)

Da questa comunione realizzata su un piano illusorio discende l’ambiguità manipolatoria con cui il soggetto convoca i propri morti e ne gestisce la presenza: «vi celebriamo e vi disfaccio», la «mia mano che vi addita e vi abbandona», fino al solo esito possibile di un arreso annullamento nella dimenticanza, la quale, considerata la confusione tra io e voi, è dimenticanza tanto del sé quanto dell’altro-da-sé (cfr. sonetto 18).

Si tratta indubbiamente della novità più importante di *Fuoco amico* rispetto alla raccolta *d’esordio*: se il tema principale è lo stesso – il male di vivere –, il soggetto preso come termine di verifica del male ha qui dei deuteragonisti, gli «amici» che il titolo dell’opera colloca subito nella dimensione del conflitto e del tradimento. Anche in *Ospiti*, è vero, campeggiavano gli anziani della seconda sezione, ma si è visto come essi funzionassero soprattutto da specchi per l’io poetico, exempla dislocati della sua sofferenza. Gli “altri” di *Fuoco amico* sono invece irriducibili al soggetto, e proprio la loro alterità apre un nuovo, drammatico campo di confronto intorno al male. Se i primi circondavano il soggetto dopo una guerra mai combattuta, i secondi sono coinvolti insieme a lui nel pieno della battaglia.

II

Uno sprofondamento nello sconforto, tale da paralizzare ogni volontà del soggetto, e la sua verifica nella dimensione relazionale del rapporto con gli altri amici/nemici. Queste le due linee principali lungo cui si snoda la raccolta e che la suite incipitaria segna e contiene.

La prima si stabilisce già nella sezione “Interni”, il cui titolo è sintomatico di un’introversione senza sbocchi e di una battaglia che macera nello spazio intimo del soggetto¹. La cifra dominante di questo gruppo di poesie sta nell’atonìa, in un’inerzia rattrappita². Così il mattino è il tempo di una giovinezza apatica che nemmeno riconosce se stessa, presa com’è in una pallida ripetizione che disinnesci qualsiasi implicita spinta alla rinascita (Dal mattino); e del resto la rinascita viene specificata nella lirica omonima come riduzione di vitalità da conseguire («non devo fare quel che posso, // è troppo. Si soffre.») o, nella sezione successiva, come crudele depotenziamento tattico (Falene). La somatizzazione di una sofferenza morale (Premure) ricorda certe figurazioni di Ospiti; inoltre anche qui è possibile trovare allegorie del male di vivere (Di primavera, la citata Falene), così come pause idilliche talmente stereotipate e senza effettive conseguenze da rendere l’impressione di falsetto una piena certezza (Tempo di rose)³. L’impossibilità concreta di una riconciliazione e la paralisi dell’io poetico sono esplicitamente tematizzate in Un ritorno. Chi parla si rivolge ai propri cari (presenze pacificatrici e aproblematiche come mai altrove nella raccolta, il che basta a generare più di un sospetto) immaginando un ritorno e un riconoscimento doppiamente svalutati dall’astrattezza regressiva del loro verificarsi («ci vedremo al di là degli anni... / aspettatemi fuori dal mio male [...] mia madre riconoscerà suo figlio [...] Tornerò d’autunno. / Sarò bello e m’amerete») e dal paradosso di una partenza che, l’io lo sa bene, non si verificherà mai.

Tutte queste direttrici trovano un manifesto esemplare nella lirica Stagnando, vera e propria dichiarazione di impotenza e accidia, che solo il testo conclusivo della sezione, Esercizi di liberazione, pare contraddire in maniera netta. Questa poesia esplicita una volontà di assalto al male che non può non ricordare certi agonismi disperati di Ospiti, e tuttavia l’affermazione non è priva di ambiguità, al punto che Marchesini la interpreta nel quadro dell’«ironia atroce di chi, nel fondo dell’angoscia, stacca da sé e si pone davanti un rimedio fasullo»⁴. Non so se il rovesciamento ironico esaurisca per intero la portata semantica del testo, certo è che la cantabilità della prima parte si addice poco

allo scatto per un'impresa totalizzante («Darsi tutto all'esercizio»...) e anche le ultime strofe non si lasciano ricondurre ad un volontarismo integrale. È importante notare, piuttosto, che in *Fuoco amico* viene generalmente meno l'energia espressionistica della raccolta precedente, a partire da quella nervosa sintassi lunga a cui la tonicità aggressiva del libro doveva tantissimo. Non sarà allora un caso che le sole due poesie della plaquette *Mondanità* a non venire ammesse in *Fuoco amico* (*Una piena e Non la felicità*) siano esemplari rispettivamente del rabbioso espressionismo e delle pause benefiche veicolate dal tu femminile che più facilmente si potevano trovare in *Ospiti*. L'allentamento di tensione è ben percepibile anche nella poesia in esame, determinandone l'incapacità di sostenere quei propositi di reazione che pure dichiara apertamente: il negativo non è riscattato, e l'esercizio dell'impresa proietta l'io nella guerra di tutti contro tutti della sezione successiva.

III

Negli esterni di "Le prede migliori" il fuoco amico del titolo assume più nettamente un volto. Sono i "cari" dell'io lirico, che nel campo dell'angoscia scoprono il loro tradimento attraverso la ricerca di codarde e illusorie fughe dal male oppure colpendo direttamente i propri compagni di sventura. È evidente l'affinità di questo Maccari con l'ultimo Leopardi, sia per l'ideologia che per la postura di chi parla: così testi come *La cosa buffa*, *Preparativi cristiani* e *New Age* smascherano la viltà di chi furbescamente rifiuta la tragedia; e così tra l'io e gli altri può esserci soltanto una piena incomprendimento non priva di disprezzo (*Fuori città*, *Fratello e sorella*) oppure guerra aperta, come nell'esemplare *Dialoghetto crudele*, in cui il «voglio soltanto licenza di tradire» dichiarato dalla voce femminile può essere visto come l'azione-simbolo del libro, quella che ne mette in moto i nuclei tematici.

L'armonia con gli altri-da-sé può essere relegata in un'utopia risibile, oppure ricavata da un passato manipolato nel ricordo⁵. Passato irreal e futuro irrealizzabile: "ai nostri giorni", invece, gli altri sono presenti in modo drammatico, sono «sconosciuti amici avversari tutti» in un «tempo della pace senza pace» dove impera la legge del più forte e chi non è immediatamente reattivo alla caccia fa già parte delle «prede migliori»:

Sono le prede migliori
degli sguinzagliati:
anime imbambolate

e pronte, languidamente grate
della cattura

(*Le prede migliori*)⁶

Finora l'io poetico è apparso tanto inerte nella propria angoscia quanto particolarmente remissivo di fronte allo scatenarsi del «frastuono bellicoso delle armi». Eppure, la furia di questo soggetto così poco acquiescente di natura non si sopisce e anzi trova un indirizzo ben preciso. Se in *Ospiti* il dolore senza «casa» e senza «centro» sfociava in una violenza generalizzata ma vaga, ora che un nemico in carne e ossa è stato individuato tra le proprie fila l'aggressività ha un obiettivo: la furia si fa coerentemente invettiva. Modalità espressiva che poteva vantare un germe anche nella prima raccolta (*Talponi-santoni*), in *Fuoco amico* l'invettiva sarcastica o brutalmente diretta acquista un peso enorme, a partire dagli esempi già citati *La cosa buffa* o *New age* per poi esplodere nella sezione «Le navi, il mare».

Si tratta della sezione maggiormente connotata in senso etico. L'io si rivolge direttamente agli altri-amici per un'accusa senza risparmio o per un energico invito all'azione (con i due momenti che spesso si sovrappongono)⁷. Che ferisca l'io o che si rintani in illusioni falsamente consolatorie, o ancora che confonda le distinzioni rinfacciandogli «di non credersi migliore», il tu del libro è prima di tutto un traditore. Se titoli come *A un presuntuoso* o *Catulliana* dicono già tutto della disposizione di chi parla, in *Missiva* e *Lettera a un amico* sui tempi presenti il tu è colpito nella sua ignavia e spronato a raggiungere l'io nel tutti contro tutti della caccia:

Che pena vederti affogare
dentro l'oro raggranellato
purissimo di un'aristocrazia
venata di rinunce soddisfatte
orgogliosa delle piccole sconfitte
cui il decoro persuasa la costringe.

Sapessi quanto è duro non averti al fianco
tu fresco ironico beffardo
e io affannato, in mezzo al branco [...]

(*Lettera a un amico...*)

Il momento esortativo trova il massimo compimento in Orazione, più che incitamento una vera preghiera che tenta di inglobare l'alterità in un "noi" capace finalmente di muoversi dall'accidia inginocchiata in «un azzardo che nessuno nega che sia un azzardo» ma che è anche «un punto», pur vago obiettivo all'interno di un'opaca stagnazione. Non che ci si possa fare troppe illusioni sulla positività di un tale invito; come per Esercizi di liberazione le ambiguità permangono, così da rendere possibili letture anche antitetiche. Se Gouchan interpreta il testo come «la marche espérée vers un répit de la douleur»⁸ contrapposta alla stagnazione, per Marchesini esso è il perfetto esempio del «recto e del verso della falsa coscienza – la retorica che sprona a un'attività senza motivi e la sirena dell'indolenza che impania»⁹. Penso che entrambi punti di vista siano ammissibili e anzi richiesti: la loro voluta compresenza basta a sfiibrare qualsiasi proposito energico, e Orazione non segna alcun punto di svolta. Il «Marciamo verso.» ripetuto nell'ultima strofa è sia la reticenza rigorosa di chi sa di non poter indicare un luogo definito di salvezza quando questo manca (pena la retorica), sia il vuoto che, relegando il senso della salvezza a quel marciare che non dovrebbe costituirne che il mezzo, la priva fatalmente di incisività. Ma l'elemento che più di tutti desta sospetti mi sembra proprio la prima persona plurale. Se lo slittamento dall'io al noi è teoricamente possibile nel sistema poetico di Maccari data la sostanziale comunanza umana nel male di vivere (cfr. quanto detto a proposito di Ospiti), è d'altra parte vero che in Fuoco amico gli «sconosciuti amici avversari tutti» non possono essere assimilati al soggetto se non al prezzo di una riconciliazione in malafede (cfr. la più esplicita Un ritorno) e non a caso nel finale della lirica la prima plurale cede il posto alla supplica al voi, segno di una frattura già intervenuta. Del resto anche Gouchan ammette che la tregua io-voi «ne peut bien sûr aboutir qu'au recommencement de l'agression, dans une condition absurde de Sisyphe moderne»¹⁰.

Se fallisce ogni cooperazione fra l'io e il tu, e se anzi le vittime del male di vivere tradiscono stoltamente come il soldato della Ginestra leopardiana che «gl'inimici obbliando / acerbe gare imprende con gli amici», alla fine a trionfare non può che essere di nuovo il nulla, che nella poesia conclusiva della sezione (Richiamo)¹¹ inghiotte io e tu. Già il ragazzo di "L'ultima voce" trovava nella morte l'unico affratellamento coi propri compagni; ora solo il niente può funzionare da grande equalizzatore, che azzerando sé e altro-da-sé ne ricomponne finalmente la scissione rendendoli omologhi («coinquilini») e allo stesso tempo «sconosciuti» nella vittoria di un male senza più sfumature.

IV

Da Ospiti a Fuoco amico, l'indebolimento del principio di resistenza allo sconforto si accompagna ad un acutizzarsi dello sguardo su di esso, ora non più astratto o generalmente biologico ma calato nella rete dei rapporti "mondani". La nuova messa a fuoco permette di identificare nell'alleato che ferisce a tradimento una delle fonti principali del male: la presa di coscienza esplode così in invettive tanto più commoventi quanto più consapevoli del proprio anacronismo e della propria futilità, per poi puntare, in tutta coerenza, sull'amarezza rassegnata del finale nichilistico.

Quello di Fuoco amico è un io che si confronta con l'alterità tenendo sempre sullo sfondo, per così dire in absentia, il desiderio di un ricongiungimento. Ma nella guerra contro il male di vivere anche il fronte umano si è spaccato e l'io che non può più dire "noi" nella sofferenza, può al massimo dire "noi" nell'utopia, mentre dall'altra parte è il tu/voi che cerca di coinvolgere il soggetto in quell'«opacizzazione della colpa» che fa della viltà uno stato comune¹². La connivenza stagnante e non l'alleanza reattiva, quindi, oppure il soccombere sotto il fuoco amico; di fronte a una conclusione del genere, il rigore di Maccari non poteva lasciare aperta nessuna via per la speranza:

[...] non sono ammessi plagi

di altrui spensieratezze. Sono resse
di nemici le celle del domani.
Linee esigue sul palmo delle mani.

(Al desiderio)

1 Cfr. la programmatica Emicrania, presa da Lenzini come esempio di una guerra interiore: «è l'io il teatro della guerra, è lo spazio mentale ad essere lacerato» (<http://win.ospiteingrato.org/Recensioni/Maccari.html>).

2 Ancora una volta Marchesini centra con "ristagno" la parola-chiave, se non di tutto, almeno di una parte consistente del libro, con annessi i corollari etico-esistenziali di «fiacchezza, accidia, opacizzazione della colpa» (Matteo Marchesini, Poesia senza gergo, cit., p. 110).

3 Scaffai mette giustamente in relazione l'irrealizzabilità dell'idillio con la «rappresentazione volutamente stilizzata» che lo caratterizza, cfr. Niccolò Scaffai, Paolo Maccari – "Fuoco amico", in "Allegoria", anno XXII, terza serie, n. 62, luglio/dicembre 2010, p. 169.

4 Matteo Marchesini, Poesia senza gergo, cit., p. 111.

5 Cfr. rispettivamente Un ritorno e Esercizi di liberazione, in cui il soggetto si rivolgeva a un tu quanto meno indifferente nei suoi confronti e aveva bisogno, per la sua impresa, di essere «drogato di pensieri amici» molto simili alle reminiscenze deliranti del ragazzo prigioniero dei primi sonetti.

6 Un confronto fra questi versi e l'ultima terzina di Gocce di sudore (in Ospiti: «in cui è facile a semplici passi / affondare diventare abbuffata / dell'orda felice, i nostri terrori»), col passaggio dagli astratti terrori alla dimensione più concreta degli sguinzagliati umani, è un buon modo per misurare l'evoluzione della poetica maccariana tra i due libri.

7 Scaffai: «il punto di vista etico muove da qui, dall'indignazione per l'acquiescenza e la falsità. Il sale polemico diventa così risorsa per un investimento sui caratteri umani, ritratti e contrario attraverso il sarcasmo e l'invettiva», in Paolo Maccari – "Fuoco amico", cit.

8 Yannick Gouchan, Paolo Maccari: une figuration poétique du combat intérieur, in "Italies, Revue d'études italiennes", Université de Provence, n.13, Poètes italiens d'aujourd'hui, 2009.

9 Matteo Marchesini, Poesia senza gergo, cit., pp. 111-112.

10 Yannick Gouchan, Paolo Maccari: une figuration poétique du combat intérieur, in cit.

11 Poesia che di fatto chiude la parabola dell'io in Fuoco amico: resta infatti solo la sezione "Tradimenti" (titolo comunque emblematico), che raccoglie traduzioni/rifacimenti da Rimbaud, Claudel e Pound.

12 Così Maccari: «il tradimento è anche il mio. In generale, volevo parlare del tradimento di se stessi, dell'incapacità di funzionare e di aderire ad un'immagine dell'io che vorresti; per cui ti tradisci.». Cfr. <http://quattrocentoquattro.com/2012/08/31/unindagine-sul-presente-20-poesia/#more-7537>

Contromosse: “con tanta chiarezza si vede forse soltanto dopo le tempeste”

I

«Se in *Fuoco amico*, la precedente raccolta di Maccari, c'era spazio ancora per una forma di resistenza [...] qui, nonostante il titolo tatticamente bellissimo, siamo al principio di una resa».

Vale la pena iniziare quest'ultima parte con le parole che Alex Caselli appone al risvolto di copertina di *Contromosse* (con-fine 2013), ultimo libro di Paolo Maccari; vale la pena perché un lettore già a conoscenza della parabola della poesia maccariana non può non sentire queste parole, ancora prima di verificarne la pertinenza sul testo, estremamente verosimili. Si è visto infatti come *Fuoco amico* marcasse, nella sua conclusione, uno stato psicologico che tutto aveva del punto morto. Saggiato il male nelle sue differenti manifestazioni, il trionfo del nulla che inghiottiva tu ed io lasciava poche speranze in una via d'uscita, tanto più per un poeta sempre alieno da facili riconciliazioni.

In effetti, la resa, coi suoi annessi psicologici ed esistenziali di rassegnazione e atonia, costella gran parte della raccolta, fin dalla prima sezione, “Messaggeri e messaggi”. Molto di *Contromosse* ha i caratteri del postumo, e l'io poetico sembra un reduce che trae il bilancio della battaglia passata. Sia esso il Riepilogo di un'amicizia infranta (in una poesia che condivide con *Fuoco amico* il tema ma ne perde la furia) o la presa d'atto di un Ritorno all'ordine «dopo lunghi rumori e agitazioni», dove l'«indocile» che ancora combatte, figura ben applicabile a quella dell'io nelle raccolte precedenti, è oggetto del fastidio e del rimprovero di chi invece ha accettato la propria condizione: «Dio non lo protegga – / è il giudizio mugolato / con più esistenza», e la voce poetante, se non partecipa allo stigma, certo non gli si oppone. La Morte di un poeta è descritta come una calma, inerziale accettazione della fine, senza la violenta deformazione espressionistica che in *Ospiti*, di fronte alla malattia degli anziani, costituiva il sigillo formale di uno sguardo non rassegnato. E se contare i propri morti è gesto tipico del sopravvissuto, la celebrazione che se ne offre ribadisce la memoria dei defunti solo per recidere ogni legame potenzialmente fecondo, ma eticamente troppo impegnativo, tra i due poli «di chi posa sopra o sottoterra»:

Di voi:

[...]

possiamo fare senza.

Non siamo qui a rinfacciarvelo,
siamo qui per non scordarlo
e continuare.

[...]

accettiamo

che voi siate i nostri eroi
non i nostri condottieri

(2 novembre)

Placida accettazione che si confonde con l'indifferenza, ipocrisia come sfondo ineliminabile, attacchi vili a chi ancora si ribella ma senza la ferocia di un tempo. Questo generalizzato depotenziamento emotivo ricade direttamente sulla forma, che, perse le furiose accensioni di Ospiti e le invettive disperate di Fuoco amico, si caratterizza per un messa in scena essenzialmente litotica. La condizione del soggetto e dei suoi simili è connotata attraverso una continua negazione, di cui porto alcuni esempi significativi ma che di fatto percorre gran parte del libro:

Non camminiamo più, il cuore ha smesso
coi suoi ottovolanti. Lui non rumoreggia
e noi non camminiamo,
non faticiamo: cautamente, si passeggia.
(*Riepilogo di un'amicizia*)¹

Il giorno non muore e non butta sangue.
(*Personaggi al tramonto*)

Nessun balenio, arrotarsi di spade.
[...]
Una morte meticolosa senza dolore
[...]
Smettere la fatica
abiurare smanie e pigrizie
cancellare le parole intermedie
rinunciare al conforto di non sapere
all'ambiguità di ogni eccetera.
(*Morte di un poeta*)

Passando alla seconda sezione, valgano per tutti l'eccezionale descrizione del «mediocre» ragazzo in *Il padre del cappellone* e, per molti versi affine, quella del «giovannottone» del testo omonimo, entrambe giocate sull'implacabile ribadire ciò che i due personaggi non sono.

Oltre alla negazione diretta, la rappresentazione di questo universo privo di vitalità è affidata a procedimenti attenuativi. Spesso è il contrappunto di aggettivi e avverbi a sfibrare enti o azioni: «luce stanca», «macchie / attenuate, grigie o di un rosso stinto», «prosegue lattiginoso», «si lascia appena scalfire», «languido rimpianto» «uomo calmo», «ha lievemente preso», «vaglia senza fretta», «sa cedere morbidamente, accogliente». Altrove tale attenuazione è effettuata relegando al rango di ipotesi conciliazioni (*Serenata*, nella sezione successiva *A mia madre* (liricamente)) e agonismi bellici (*Ipotesi di guerra nel parco*)², mentre un'altra scelta che procede nella stessa direzione è l'insistenza sull'area semantica della farsa, intesa sia come recita sia come dimensione della falsità e della cattiva coscienza. «*Commedia vana*», è detto di un uomo che forse muore per strada in *Personaggi al tramonto*, e lo stesso titolo rimarca la dimensione dello spettacolo, di qualcosa di non pienamente autentico. Un discorso analogo può essere fatto per la *Canzonetta* che apre il libro. Anche l'ipotesi di guerra citata prima, con quell'«albero simbolista» che «con stile imprevedibile / darebbe battaglia», dà più il senso di uno show mancato che di un'urgenza bellica a stento trattenuta. Infine, se è «una recita il mondo e le genti su palco» (*Niente di me*), anche l'intera seconda parte di *Contromosse*, con il soggetto spettatore della «commedia umana» che si svolge in una piazza, rientra perfettamente in questa dimensione³.

Persino le allegorie animali, ormai marchio dello stile di Maccari e fra i momenti più attivi dell'intera raccolta, soffrono nondimeno di questo effetto sordina. I cigni, per esempio, sono «non rassegnati» (ancora una litote) a perpetuare il vano tentativo «di liberarsi di tutta la loro bruttezza» che occasionalmente riaffiora, e la similitudine in chiusura («assorti come i nobili nei giorni dei tumulti») conferisce al tutto una sfumatura di ironica tragicità. I modi della volpe, invece, sembra una declinazione ovattata dell'Esistenza nervosa: la guerra di tutti contro tutti viene mostrata nel suo essere semplice «gratuità del massacro», orgiastico scempio che offre l'unico sollazzo nei «nostri tempi grami». Tutto ciò rappresentato da un io che spiattella con un tocco di autoironia la sua somiglianza ai modi dell'animale.

Già, l'io. Raramente nella poesia di Maccari il soggetto poetico era apparso così poco incisivo. E ciò non stupisce, se si considera che proprio al soggetto

si doveva il principale nucleo di resistenza al male. L'«oggi non ci sarò» di 2 novembre può essere invece preso come emblema di un io che anche quando appare tende a ritrarsi, autolimita la propria funzione se non arriva proprio a negare se stesso. Se si esclude l'esibizione in I modi della volpe, il soggetto ritorna con forza solo verso il finale della prima sezione, e lo fa per dichiarare senza pudori la propria sconfitta e il proprio tradimento. Così in Giuramenti, con versi emblematici di quella dimensione falsa a cui accennavo prima:

Troppe volte spinto al vuoto pleonasma
dei giuramenti da qualche penosa
falsa posa, ho finto tabula rasa
del passato e insieme un nuovo orgasmo

per un futuro già pianificato.
[...]

E il giuramento autentico, che ho fatto
da adolescente austero, al debutto
nella conoscenza io l'ho mancato.

Un io spergiuro che «per viltà frantumò lo specchio» e che sente su di se il peso del senso di colpa, altro portato psicologico della resa insieme all'atonia⁴. Degna conclusione, l'ultima testo di “Messaggeri e messaggi”, Niente di me, è fin dal titolo autonegazione e palinodica dichiarazione di resa:

La resa è una tana, il riposo un recesso.
Deposte le armi, deposte ancor prima
le emozioni del combattimento,
non so a chi consegnarmi.

Non avrai niente di me, se non me stesso
in questa stanza affumicata
dove fumo e mi oriento e mi sogno
e scaccio il sonno e ti aspetto
mentre sale il bisogno
del tuo perdono,
del perdono di quanti trassi in inganno
dicendo che credo, che so, che sono.

II

Ambiguamente preannunciato dalla citazione tratta da Salinger posta in epigrafe, l'io ritorna nella seconda sezione, "Pensieri in piazza", composta da sole prose se si eccettua l'Overture senza pudore lirica che la apre. Qui chi parla è attore ma più spesso osservatore della vita che si svolge nel circuito di una non meglio specificata piazza «tonda». La complessità di quella che è senz'altro una delle vette maggiori toccate dalla poesia di Maccari impedisce di offrirne qui un'analisi dettagliata; mi limiterò per questo a seguire il filo della mia lettura, verificando le ricadute del nuovo ambiente sulla figura dell'io poetico. Il nucleo decisivo di questa suite mi sembra essere allora la rappresentazione di una fondamentale incomunicabilità con l'altro-da-sé. L'io descrive ciò che vede e riflette, rimane spettatore senza mai partecipare veramente alle diverse vicende che gli si svolgono davanti. Non che manchino i tentativi. Nulla è anzi più lontano da Maccari della freddezza del semplice resoconto, e le prose spiccano per l'equilibrio che riescono a mantenere tra osservazione obiettiva (mai veramente distaccata) e tensione verso l'altro⁵. Tuttavia lo schermo che sembra frapporsi tra il soggetto e la piazza non cede e i testi sono costellati da espressioni linguistiche ed elementi rappresentativi che attestano la divaricazione: dall'incertezza conoscitiva («mi sembra che», «e allora forse si raperà o forse resterà spelacchiato», «secondo me», «può darsi», «lo sospetto di», «non riesco a figurarmele precisamente», «non conosco»; ma cfr. anche le interrogative di Due), all'indecisione («Avrei voglia di rispondergli [...] Invece rispondo», «Io resto indeciso»); dai falliti tentativi di contatto (cfr. Un giovanottone, Notai, Due, ma anche il vano sforzo di immedesimazione in Un piccione e le malattie) al refrain «mi avvio verso casa» che, nelle sue variazioni, compare più volte in chiusura a ribadire l'isolamento di un io stremato o semplicemente frustrato. In queste descrizioni, insomma, l'altro resta irraggiungibile⁶: salvo la splendida eccezione del Vecchietto che attraversa la strada, gli uomini nella piazza di Contromosse sono vite impenetrabili, che alle supposizioni generose ma sterili del soggetto oppongono un'ostinata chiusura, magari declinata in una simpatica sceneggiata promozionale (cfr. Cirase e patane), oppure nella ritirata scomposta di chi si sente smascherato (Un giovanottone). Forse allora il testo veramente emblematico della sezione, e fra i più crudeli di tutto Maccari, è Sole: una «signora» è seduta ad abbronzarsi, immobile e indifferente a ciò che la circonda. È in tutto simile a una divinità («tanto piena di luce che sembra disincarnata»), le creature intorno a lei la servono ma non le servono, è «un'immagine antipatica di autosufficienza, un essere umano seduto a una

panchina che non aspetta. S'abbronza, sta». L'autosufficienza genera una monade, privando l'individuo della propria umanità relazionale⁷ per la reazione irritata dell'io; e così questa figura umana dipinta con dovizia di dettagli concreti e realistici alla fine si disincarna e diventa oggetto tra gli oggetti, una nuova allegoria che aggiunge al repertorio maccariano di vegetali e animali una donna che è pura immagine di antipatico isolamento, «guscio in apparenza [...] impenetrabile nel sicuro sigillo del conformismo e del solipsismo»⁸. Termine e consuntivo dell'esperienza, l'Epilogo ribadisce la nuova dimensione che il soggetto si è ritagliato, dimensione in tutto coerente con quella delineata nella prima sezione: un individuo rassegnato, che in piazza non va oltre l'osservazione e una rielaborazione inefficace («Ascolto se mi riesce i discorsi della gente e penso. Mi pongo indovinelli crudeli e mi racconto le vite che vedo scorrere»), e che nel cerchio della propria esistenza pratica per sopravvivere il consueto gioco al ribasso («Non penso al futuro, perché finisce male. Sono cauto e attento. A volte, di nuovo, le cose si affilano»). Sorprende a questo punto la dichiarazione energica «Ma reagisco»: l'avversativa sembra annunciare, proprio sul finale del libro, un guizzo inatteso. L'io si aggrappa a tutto ciò che gli resta: se stesso, nella sua nudità: «Mi carezzo e m'imbambolo ripetendomi che posso essere chiunque ma non sarò mai tutti. Non toccherò mai la mia pelle come fosse di un altro. E se non è una consolazione è qualcosa di consolante come lo sono sempre le conclusioni». È subito chiaro che la reazione prospettata non è che un simulacro degli scatti di un tempo. La dittologia sinonimica «mi carezzo e m'imbambolo» disperde tutto il vigore del verbo precedente e l'indugiare soddisfatti su una consolazione (anche meno!) da parte di un io che ormai riconosce di avere «dei momenti di terribile accondiscendenza per la sua immaturità» (La piazza è tonda) è l'esatto rovesciamento dell'inflessibilità che ha sempre caratterizzato la poesia di Maccari.

III

Contromosse compie quindi un ulteriore, coerente passo lungo il percorso aperto dalla raccolta d'esordio. L'accidia che pervade il libro è strettamente imparentata a quella di *Fuoco amico*, ma mentre là il soggetto tentava un'effettiva reazione nell'appello all'altro-da-sé, qui l'«opacizzazione della colpa» lo ha coinvolto in pieno. Se Diego Bertelli propone di leggere «Pensieri in piazza» in contrapposizione alla suite di sonetti che apriva *Fuoco amico*⁹, ritengo che anche un confronto parallelo con gli esterni delle sezioni centrali della stessa raccolta possa rivelarsi proficuo. In entrambi i casi l'io si proietta fuori dal pro

prio circuito, ma questa volta la sua azione è in partenza depotenziata e manca del sostegno di qualsiasi carica agonistica che ancora vibrava negli appelli ai “cari” traditori. L'io quindi ripara a casa, o più precisamente ripara nella propria pelle: sfibrato dal male e dai tradimenti, alla fine tradisce se stesso, il suo giuramento alla lotta. Se Ospiti iniziava presentando il soggetto poetico nel ventre-prigione del cavallo di Troia, ora il ritorno in un altro spazio dai connotati limitanti e rassicuranti, quello del proprio sé, è forse il perfetto movimento simbolico della resa.

In questa resa, però, chi parla mantiene la lucidità conoscitiva e un'autocoscienza che lo scampa dalla malafede. Con le parole di Lenzini: «se tutto si trasforma, il frammento deve riannodare in silenzio i suoi antichi legami con la conoscenza, con le verità non dette»¹⁰, Di qui le continue confessioni della propria falsità e impotenza¹¹, di qui l'ammissione di far parte, da mite carnefice, di un ritorno all'ordine fittizio e crudele (esplicita I modi della volpe) e di qui la stessa capacità di gettare una luce rivelatoria sulle cose, siano esse frammenti di mondo esterno oppure zone buie della propria coscienza, che il riflusso della resa, invadendo, permette di scandagliare. Questa duplicità di sguardo è ancora colta da Lenzini:

qui lo sguardo si porta all'aperto, ma non ha perso affatto la sua penetrazione; la lucidità segnalata da Baldacci è integra, anzi estende il suo campo d'azione, simultaneamente, in più direzioni: verso l'esterno, dove personaggi standard dell'ambiente urbano, cose e animali sono traggurati da un io insieme vigile e assorto, e verso l'interno, dove la rassegna riguarda senza indulgenze (o a volte con velato sarcasmo) il sé, lo spazio interiore, il luogo dello spleen e della malattia, dei terrori che come le «ustioni dei pensieri» lasciano cicatrici dolenti.¹²

Nella rappresentazione di questo io sempre più in ritirata nella propria interiorità ma ancora abbastanza onesto per autodenunciarsi e approfondire così il proprio statuto – evidente fin da Ospiti – di termine di verifica di una condizione universale, Maccari ha delineato una parabola coerente e credibile di un vivere percepito, al suo fondo, come nichilistica guerra di tutti contro tutti. In tale contesto, il ricorso insistito alla prima persona, certo defilato nel quadro dell'onda lunga della mutazione lirica, gli serve non solo come formidabile istanza di controllo di tutte le spinte centrifughe che caratterizzano un'esistenza sempre sull'orlo della disgregazione, ma anche, lo si è cercato di dimostrare, come germe da immettere nel reale in quanto ipotesi di resistenza attiva.

E anche adesso che questa resistenza si è ridotta alla testimonianza impietosa dell'altrui e propria derelizione, essa non smette quella «costante ricerca del segno più» proprio nella «consapevolezza dolorosa del segno meno». Una ricerca, utilizzando sempre le parole di Maccari,

forse anche impossibile oggi, eppure necessaria per continuare ad accettare tutto il dolore, motivato o immotivato, che ci investe e che, se lo vedessimo come approdo, saremmo obbligati ad addolcirlo con qualche errore della vista, o a farne un dato puramente estetico, senza implicazioni etiche, senza investimenti puramente umani.¹³

Conviene quindi lasciare senza risposta la domanda su cosa avverrà di questo io e di questa poesia, se il rifiuto di una «variopinta, pomposa resa» – opposta a quella rigorosamente asciutta praticata – riuscirà a trasformare la propria «sostanza di dedita attesa» (Negli oscuri rifugi) in una nuova forma di lotta contro un male che, proprio perché mai come prima aveva così invaso e «anestetizzato» il soggetto, mai come prima è stato visto con tanta chiarezza¹⁴.

1 Dove non sfugga l'ulteriore depotenziamento attuato tramite il ricorso alla forma impersonale, più colloquiale, «si passeggia», che cancella il “noi” in un indistinto (alla scelta comunque avrà contribuito anche la volontà di evitare un'eccessiva ridondanza rimica).

2 Poesia che stilisticamente (cfr. lessico e la ripetizione patetica dell'ultima strofa) potrebbe benissimo stare nelle raccolte precedenti, se non fosse per il periodo ipotetico (evidentemente dell'irrealtà) che la struttura e ne annulla preventivamente la forza.

3 Per un esempio più puntuale, emerge tra tutte la divertente commedia del venditore ambulante che esalta i suoi prodotti in Cirase e patane.

4 Posto da Maccari direttamente alle soglie del libro, con questa epigrafe da Attilio Lolini: «Credemmo in tutto / poi in nulla / perdonami e sopportami».

5 Penso sia questa tensione a rendere la lingua delle prose di Contromosse così lontana dal voluto grigiore che caratterizza quella di altri autori odierni che ricorrono allo stesso strumento. Qui il dettato è di frequente mosso da focalizzazioni espressive (cfr. l'inversione esclamativa che apre Sole), da innesti di parlato (anche con connotazioni diatopiche, vedi p. es. Un giovanottone), da interrogative ed esclamative dalle funzioni differenti ma sempre a segnalare un coinvolgimento di chi parla.

6 Giuseppe Di Bella parla nella Postfazione di «un contatto impossibile, che è gnostico, e di esausta conoscenza» (p. 68).

7 È proprio l'autosufficienza, la tautologia di un essere che è solo se stesso a generare angoscia nell'io, cfr. Pioggia di primavera: «le panchine vuote, lucidate, tornano ad essere panchine in modo atroce: oggetti autosufficienti».

8 Luca Lenzini, «Come una pioggia obliqua d'estate». Note di lettura su tre autori in prosa, in “l'Ulisse”, n. 17, p. 118.

9 <http://samgha.me/2013/11/28/librazione-di-novembre-paolo-maccari/>

10 Luca Lenzini, La tempesta perfetta, in Contromosse, confine, Monghidoro (BO) 2013, p. 9.

11 Solo pochi esempi, oltre alle già citate Giuramenti, Niente di me e La piazza è tonda: «Dolore e paura sono un pungolo indefinito [...] intransigente nonostante la mia finta / indifferenza» (Overture senza pudore lirica), «fingendo occupazioni per non confessarmi che sono occupato soltanto in questo, aspettare, avere pazienza» (Pioggia di primavera).

12 Luca Lenzini, «Come una pioggia obliqua d'estate»..., cit., p. 118.

13 <http://www.con-fine.com/home/nel-fuoco-amico-di-domenico-segna/>

14 Chiudo con questo riferimento alla prefazione di Luca Lenzini, che ho già utilizzato per il titolo di questa terza parte e che mi sembra sintetizzare perfettamente l'approdo momentaneo del percorso poetico di Maccari.

Vergogna della poesia
di FRANCO FORTINI

Ferma restando, dunque, la natura ambigua e dialettica della poesia, quel suo continuo dire altro da ciò che sembra dire, potremmo forse chiederci se sua destinazione non fossero, molto semplicemente, i non poeti, gli uomini tutto senso o gli uomini tutto intelletto. Ma che vuol dire giungere, destinarsi? Mostrarsi come una verità «inaspettata». Per usare una vecchia distinzione, la poesia non è volgarmente simbolica; ma è una pietra segnata, un sùmbolon, una pietruzza sulla quale è segnato un nome nuovo per il destinatario, «che nessuno conosce se non colui cui essa è data». La poesia è, al tempo stesso, cosa in sé e cifra, oggetto e segno. Di che cosa? Di una verità, di una totalità od unità che essa raffigura per speculum. In questo senso è certa l'analogia della poesia con la religione in quanto e l'una e l'altra sono il luogo della scissione dell'uomo in più parti e insieme l'intenzione di un superamento della scissione. Per questo «mostrarsi» della poesia, abbiamo scritto che deve esistere un modo di prendere sul serio i poeti; e ciò non significa affatto ridurre la poesia a didascalia o a «letteratura», così da usare i contenuti di Dante o Leopardi come propedeutica all'azione, o simili usi retorici: bensì cogliere nella perpetua e instabile oscillazione fra contenuto e forma, fra musica esplicita e musica implicita (poesia come «oggetto naturale» ma anche «intenzionale») in quel continuo generarsi e sprigionarsi di una verità sintetica, che è il battito stesso del sangue dell'opera poetica, una energia dello stesso genere, sintetica quindi e generatrice di sintesi.

[...]

Per il fatto stesso di presentare ai non poeti l'ambigua natura di una «cosa» riducibile tanto alla pura gratuità della natura quanto alla pura strumentalità; per il fatto stesso di presentare accanto alle interpretazioni del mondo che ogni uomo si fa ad ogni istante della propria vita, una interpretazione altrettanto legittima e totale, la poesia pretende alla dittatura; chiede, con la forza della propria autorità, la propria incarnazione. E siccome la vita di relazione fra gli uomini non è altro che la vita e la lotta delle innumerevoli interpretazioni del mondo, cioè delle innumerevoli anime che ci abitano, la più profonda esigenza della Commedia è quella di volere che la realtà di tutti gli uomini sia quella della Commedia fatta a sua immagine e somiglianza. Non soltanto, dunque, un mondo che si esempli sulla fede cattolica di Dante, sulla sua teologia, o passione politica o nevrastenia (ché, in questo caso, considereremmo la poesia della Commedia alla stregua di un qualsiasi trattato teologico o politico del suo tempo, che si affannasse bensì a dimostrare e a persuadere ma che poi avrebbe sempre bisogno di un sussidio nostro di fantasia e sentimento e calore vitale per «mostrarsi» con l'intensa e perentoria forma della poesia). Ma bensì

un modo che è quello della fede cattolica, della sua teologia ecc., più una certa inflessione, una certa pronuncia, un certo timbro (che chiamiamo dantesco) più o meno diverso da quello della fede cattolica e dalla teologia di un qualsiasi credente o teologo, e che neppure è dantesco a quel modo che sono stati danteschi i tic nervosi o gli isterismi dell'Alighieri Dante, cittadino di Firenze; ma, per una qualità d'anima per cui si è danteschi anche senza essere Dante.

Il valore di testimonianza della poesia, che non differisce da quella del santo o del politico perché, come quelli, il poeta proclama un giudizio sugli altri che è, al tempo stesso, un «Guarda il mio cuore». Si può infatti passare accanto ad un'opera di poesia senza prenderla sul serio, come si può assistere alle imprese di un eroe o di un santo senza avvertirne il significato terribilmente critico; se è vero, com'è vero, che ad ogni individuo, in ogni momento, e in ogni luogo, si offre la scelta fra verità e errore, fra una verità e un errore, la poesia è un'occasione di scelta, uno scandalo o pietra d'intoppo; davanti ad essa possiamo fermarci o passare oltre. E una volta ascoltata quella voce, possiamo dimenticarla subito e distrarcene.

Oppure possiamo farla collaborare con noi, integrarla a noi stessi, al nostro passato, possiamo lottare con essa, spremene tutta la verità che possiamo assimilare e gettare il resto. D'altronde essa non chiede altro che di morire in noi, di diventare noi stessi. A quel modo che il passaggio che l'infanzia fissò nei nostri occhi è divenuto una piega incancellabile, così quel canto di Dante, quel sonetto del Petrarca o quella commedia di Shakespeare sono divenuti altrettanti luoghi di noi stessi, verità e capitali forme di vita. Ma – e questo è il punto – esse non fanno di noi dei poeti, cioè non necessariamente: in questo senso è falsa l'identità tra poesia e contemplazione. E l'origine di questo errore è nell'aver visto nell'opera poetica un oggetto chiuso e completo in sé stesso, un organismo ormai cristallizzato, finito «nella bellezza» dove l'autore è propriamente «scivolato», morto; e che esige dallo spettatore o lettore solo una morte equivalente, morte delle passioni ai piedi della forma estetica. Se invece consideriamo l'opera poetica come una forma continuamente aperta, in attiva disgregazione, in corruzione, in progresso mortale e polisensu, allora sarà possibile dire che il poeta non genera poeti, non genera chi ripeta all'infinito la sua eco, ma pone invece l'esigenza di un superamento di quella forma: il passaggio dal formare al fare, dal poièin al prassein, dall'estetica all'etica e alla politica. La poesia dunque non è tanto engagée quanto engageante.

Alessandro Fo e le piccole parabole del quotidiano

un saggio su “Mancanze”

di **ANDREA LOMBARDI**

Prima di intitolarsi come ora, la raccoltina è cresciuta sotto un titolo che poi ho messo in secondo piano e – se me ne sarà data occasione – recupererò magari più in là: *L'assente*. Di molte assenze si trama infatti questo libro; ma il primo degli assenti è chi lo ha scritto. Dagli spicchi di tempo che ha via via cercato di fermare, ora è distante, nella deriva dei giorni e spesso anche quanto a assetti interiori. In un futuro non così lontano, lo sarà con ancor maggiore separatezza. Lungo le sue poi cessate 'presenze' ha cantato specialmente la bellezza femminile, in molte diffrazioni che inseguono anch'esse un'assenza, forse ineluttabile: quella di colei che non c'è, che forse non ci sarà mai, la somma di tutte le possibili conquiste impossibili.

Con queste parole si chiudeva la nota posta in calce a *Vecchi filmati* (Manni, 2006), la raccolta che precede l'ultimo libro di poesie pubblicato da Alessandro Fo, *Mancanze* (Einaudi, 2014), con cui l'autore torna alla poesia dopo un lavoro pluriennale che lo ha visto impegnato a prestare la propria voce a Virgilio nella già gloriosa traduzione dell'*Eneide* uscita per Einaudi nel 2012. E, volendo affrontare un discorso proprio su *Mancanze* – un'opera non facile, uno di quei libri sui quali bisogna tornare, dopo una prima lettura, per mettere insieme tutti i pezzi e per trovarne i mancanti – crediamo sia utile tener presenti queste righe della silloge precedente, che non solo rappresentano il congedo momentaneo dai lettori e dalla poesia da parte del poeta, ma, come vedremo, gettano luce sul significato stesso di *Mancanze* e rivelano una continuità tra le due raccolte. Per tali ragioni le abbiamo riportate in apertura di questo saggio, affinché il lettore le consideri come una sorta di cappello introduttivo al testo – il nostro e quello che analizzeremo – sul cui contenuto, però, torneremo soltanto alla fine, quando si cercherà di definire il senso complessivo dell'opera. Ma andiamo con ordine.

La raccolta è costituita da tre sezioni, *Libro d'oro* (in parte già presente in *Corpuscolo* del 2004), *Il tono blu* (variazioni Chopin) e *Figure d'angeli*, vere e proprie sillogi dotate di valore autonomo, ma in realtà connesse da un filo rosso rintracciabile – anche se può sembrare banale dirlo – in quel titolo posto sulla copertina del libro. Come spiega Fo nell'Appunto finale – elemento ricorrente nelle raccolte poetiche dell'autore – il libro doveva intitolarsi *Reliqua desiderantur*, formula utilizzata dagli editori di testi antichi per segnalare che qualcosa dell'opera si era perduto e rimaneva, per questo, 'desiderato'. Per vari motivi alla fine si è preferito il titolo *Mancanze*, con il quale si perde, ma non

è assolutamente da dimenticare, il riferimento al 'desiderio' insito nel sintagma che costituiva il titolo originario, il quale, non a caso, resta in calce ad ognuna delle tre sillogi, assumendo la funzione di glossa o didascalia che non solo riassume il senso di ogni raccolta, ma soprattutto rappresenta il filo rosso che le lega tra di loro.

La sezione del Libro d'oro si apre con al Figlio, poesia programmatica non solo della prima silloge ma dell'opera intera. Il titolo è ricavato da un frammento del Gloria, e tutto il Libro d'oro è costituito da poesie che si sviluppano dalle pericopi delle preghiere cristiane Padre nostro, Ave Maria e Gloria al padre. Alcune conservano il titolo originale, in altre, invece, il riferimento è criptato, ma svelato dall'autore nell'Appunto finale, che come in nessun altro libro di Fo assume le veci di una vera e propria glossa al testo, data la particolare natura di quest'ultimo. Tuttavia, i componimenti di questa sezione non hanno natura devozionale o teologica: essi rappresentano il tentativo di «accostarsi al divino [...] da quaggiù»¹, dalle trame del quotidiano e della vita familiare, per un «pregare di lontano»². E questa lontananza è duplice: il poeta è lontano non solo da quel mondo intelligibile a cui tenta di accostarsi, ma anche, temporalmente, da quei frammenti di vita familiare che costituiscono la base sulla quale Fo costruisce la sua preghiera profana. La prospettiva è, quindi, quella della lontananza, o meglio, della mancanza: gli spicchi di vita reale fermati sulla pagina 'mancano' perché chi li ha vissuti è ormai lontano da loro nel tempo, ma proprio questi episodi racchiudono una scheggia di quel mondo divino che a sua volta 'manca' perché risiede oltre le nostre possibilità percettive. Ed è proprio la natura 'manchevole' di entrambe le sfere, quella contingente e quella metafisica, a far sì che esse, nella prospettiva umana, si attraggano reciprocamente, muovendosi l'una in direzione dell'altra fino ad incontrarsi a metà strada, in quella zona intermedia tra terra e cielo occupata dalla sfera del desiderio. Nell'esistenza di quest'altra sfera sta la possibilità umana di cogliere una connessione tra i due mondi, ed è questo un primo significato del titolo originario *Reliqua desiderantur*.

Il tentativo di accostarsi al divino dalla prospettiva contingente è attuato tramite la costruzione dei testi a partire dalle pericopi delle preghiere cristiane, e questo fa sì che molte poesie del Libro d'oro contengano un doppio livello di significazione, contengano cioè, a un secondo livello, un significato allegorico. Un esempio su tutti è rappresentato da che sei nei cieli:

D'improvviso straziava il pomeriggio
il pianto del bambino
disperato al cancello, per un caso
chiuso di fuori.

Corsi sopra, di lato:
«Alessandro, – chiamai – scendo, ti apro.
Non preoccuparti più. Dammene il tempo!»

«Dove sei? – singhiozzò – Non ti vedo...»

«Qui, affacciato,
settimo piano del palazzo accanto...»

Un attimo, la mano sopra gli occhi,
non mi trova, si scorda dell'aiuto
non sente più, stravolge in una smorfia
dolorosa la bocca, grida forte,
implora il padre, e ormai rinnega pure
la pura verità di avermi udito.³

La scena rappresenta un bambino rimasto chiuso fuori di casa e il tentativo da parte di chi dice io di aiutarlo. Per comprendere il carattere allegorico del testo dobbiamo guardare al titolo della poesia, che sei nei cieli, che è una pericope del Padre nostro e a due elementi chiave: uno è il «settimo piano del palazzo accanto» al v. 10, l'altro è «implora il padre» al penultimo verso. Il settimo piano del palazzo da cui giunge la voce in aiuto del bambino è un dato di realtà: Fo, come spiega nella nota alla poesia al Figlio, viveva in un appartamento al settimo e ultimo piano di uno stabile in via dell'Orsa Maggiore a Roma. Ma, come già in al Figlio e poi in Ultimo piano⁴, questo settimo piano si carica di un significato allegorico, allorché al primo livello di significazione si sovrappone il riferimento alla simbologia cristiana, per cui il settimo piano del palazzo rappresenta il settimo cielo della teologia cristiana. Alla luce di ciò, «implora il padre» al penultimo verso può significare un'implorazione rivolta al Padre, a Dio, come induce a pensare lo stesso titolo della poesia. Un'altra spia è costituita dal termine «rinnegare», che riporta automaticamente alla tradizione cristiana e all'episodio di Pietro. Se così fosse, come a noi pare, come può essere riletta la scena?

Il testo rappresenta un bambino che si chiama Alessandro (come il poeta), il quale si trova in un momento difficile della propria vita e riceve una chiamata in suo aiuto da una voce proveniente dal cielo. Il giovane Alessandro, però, non riesce a vedere chi lo sta chiamando («Dove sei? [...] Non ti vedo»), si dimentica di questo aiuto e arriva persino a rinnegare di aver sentito quella voce in suo soccorso. Ora, il titolo della poesia e il settimo piano/cielo da cui la voce in aiuto proviene lasciano pensare che quella voce sia la voce del Padre, che arriva in soccorso del giovane Alessandro Fo in un momento di difficoltà. Il fatto che egli chieda «Dove sei? [...] Non ti vedo» indica probabilmente l'ateismo del poeta in quel periodo, o meglio, l'agnosticismo, perché comunque il bambino «implora il padre», quasi a dire: «se davvero esisti, vieni in soccorso». Tuttavia, il fatto che il giovane Fo non riesca a vedere chi lo sta chiamando può indicare che i dubbi a quell'altezza erano ancora troppo forti, ed egli, infatti, ignora questo segnale di aiuto proveniente da Dio o dalla fede intesa come possibile rifugio in quel momento giovanile di scoramento, arrivando addirittura a rinnegare di aver udito quella voce. Volendo ipotizzare un'altra interpretazione, la scena potrebbe essere letta anche come un episodio di vocazione mancata. Sia come sia, il carattere allegorico di questo testo come di altri presenti in Libro d'oro risulta evidente, ma l'aspetto più originale di questa costruzione allegorica sta nel modo in cui essa viene messa in piedi da Fo, il quale parte sempre da un dato di realtà che però racchiude già in sé un possibile significato secondo, allegorico e divino, accentuato poi dal legame con la vera preghiera. Ed è proprio questa doppia natura, biografica e contingente da un lato, divina e allegorica dall'altro, a rendere i testi del Libro d'oro delle vere e proprie piccole parabole del quotidiano.

Se il legame con le pericopi delle preghiere porta spesso le poesie nella direzione dell'allegoria, d'altro canto queste non ne sono mai condizionate al punto da sfociare nel teologico o nel confessionale, e questo perché il punto di vista è di chi tenta un avvicinamento al divino dalla condizione di «semipagano»⁵, di chi cerca non di arrivare direttamente alla sfera divina (qui si cadrebbe nel confessionale) ma di arrivare ad essa partendo dalla sfera contingente, l'unica realtà disponibile alle possibilità percettive umane. E solo su quest'ultima l'uomo può fondare una rappresentazione di quel mondo che per sua natura non è rappresentabile. Per cui, ad esempio, il poeta può immaginarsi il volto della Vergine soltanto combinando una serie di bellissimi volti femminili

[...]

Tento anch'io così di combinare
qualche bel volto umano
nello sforzo profano
di riuscirci a raffigurare.

Ma non so levitare
all'inimmaginabile visione,
con altri sensi (questi),
in un'altra dimensione.

[...]⁶

La doppia natura delle poesie di questa prima sezione, contingente e astratta, è riscontrabile, in un certo senso, anche sul piano stilistico e lessicale, soprattutto nell'uso della citazione e del rimando. Si tratta di una sorta di 'traduzione' a livello testuale della compresenza di alto e basso che abbiamo sul piano del significato, per cui abbiamo citazioni e rimandi afferenti tanto alla sfera colta quanto a quella pop e prosastica: troviamo, infatti, rinvii ai Vangeli (Stagioni), riferimenti a Virgilio, a Sofocle, frammenti in latino (della nostra morte) e allo stesso tempo la trascrizione di frasi trovate sulle pareti dei bagni pubblici, *The Elephant Man* di Lynch e la canzone *Cesso* di Pippo Franco (adesso). Commistione, questa, rintracciabile anche in uno stesso testo, come in *al Figlio*, poesia programmatica anche per tale ragione stilistica:

[...]

Dal terrazzo si poteva ascendere,
volendo, fino a Dio,
se non come Agostino,
gettandosi lo stesso
oltre i dubbi in un salto
verso la luna, verso l'Orsa Maggiore,
magari, come da ragazzo, alla Fosbury.

[...]⁷

Nel giro di sei versi si incontrano prima «Dio» e «Agostino», poi l'«Orsa Maggiore» e il salto alla «Fosbury», dove l'Orsa Maggiore è sì il nome di qualcosa di 'alto', se così si può dire, ma è anche il nome della via dove si trovava l'appartamento protagonista della poesia. Ecco, quindi, la compresenza testuale di 'alto' e colto (Dio e Agostino) e di 'basso' e prosastico-quotidiano (Orsa Maggiore e Fosbury). Nel giro di sei versi si incontrano prima «Dio» e «Ago-

l'«Orsa Maggiore» e il salto alla «Fosbury», dove l'Orsa Maggiore è sì il nome di qualcosa di 'alto', se così si può dire, ma è anche il nome della via dove si trovava l'appartamento protagonista della poesia. Ecco, quindi, la compresenza testuale di 'alto' e colto (Dio e Agostino) e di 'basso' e prosastico-quotidiano (Orsa Maggiore e Fosbury). Ma questa commistione è presente anche a livello generale, sul piano più propriamente stilistico e lessicale: alla stretta contingenza, data in particolare dalla molteplicità di nomi di luoghi che serve a circoscrivere queste preghiere nel reale ambito della vita familiare, fa da controcanto una serie di termini ricorrenti che rimandano all'astratto: «alto», «cielo», «Dio», «pensiero».

Questa particolare coesistenza di alto e basso, che per principio rimanda al «cozzo di aulico e prosastico» compiuto per la prima volta da Gozzano, non fa altro che rispecchiare la stretta contingenza di Alessandro Fo, uomo e uomo di cultura, la cui reale esistenza è caratterizzata tanto dalla presenza di Agostino quanto dalla scritta DIO È MORTO. FEDERICO NIETZSCHE trovata sul muro di un bagno pubblico (citazione colta anche questa se vogliamo, ma ironicamente declassata visto il luogo in cui è riportata). Ma il grande merito del poeta sta nella naturalezza con cui accosta questi elementi e soprattutto nel non aver paura o vergogna di farlo.

Il tono blu (variazioni Chopin) è la sezione che fa da intermezzo, o meglio da interludio, visto il tema musicale, tra le altre due, più affini tra loro come progetto. Tuttavia, anche se apparentemente si direbbe la silloge più autonoma perché dotata di un tema ben circoscritto, essa in realtà risulta perfettamente coerente all'interno di Mancanze. A ben vedere, infatti, il filo conduttore delle tre sezioni è il tentativo di accostarsi, in generale, al metafisico, a ciò che risiede oltre la sfera del materico e per questo 'manca': al divino nella prima e nella terza, alla musica nel Tono blu. E sia nel Libro d'oro che nel Tono blu questo avvicinamento al metafisico viene attuato partendo dalla contingenza, dalla vita reale: quella dell'autore nella prima silloge, quella di Chopin – ricavata da biografie, articoli, ritratti – nella seconda. Nel Tono blu, in realtà, Fo utilizza un doppio ipotesto: non solo biografie, ma anche materiale saggistico sulla musica vera e propria del compositore, e in particolare le Note su Chopin di Gide. Si vengono così a distinguere due tipologie di poesie: quelle più strettamente legate alla biografia del compositore, in cui Fo fantastica a partire da episodi e personaggi reali, immaginando ad esempio che la fanciulla presente in uno schizzo di mano del musicista sia la sua amante George Sand (Impromptus (suoi disegni)), oppure diventando egli stesso Chopin mentre scrive

a Delacroix (A Delacroix) o all'amico Grzymala (Pigne e viole); dall'altro testi che sono vere e proprie analisi in versi della produzione di Chopin, come l'intera serie di variazioni su osservazioni di Gide (serie che costituisce la seconda parte della silloge). Un esempio di questa seconda tipologia è dato da Studio in la minore (op. 25, n. 11):

Quasi temendo qualcosa di nuovo,
passeggiata densa di scoperta
cresce sulla sua stessa indecisione.

Muove a sorpresa,
 esita,
 si accerta
chèra già noto il segreto che trova,

ma oscuro al fondo dell'immaginazione.⁸

Da un lato, quindi, Il tono blu è composto da queste poesie più 'astratte', metafisiche, tali anche per un linguaggio maggiormente rarefatto (anche se questo caratterizza, in generale, tutta la sezione rispetto alle altre due), dall'altro, dai testi in cui entra direttamente la biografia di Chopin, come in Fuga, vera e propria rassegna di ritratti del musicista in cui è riscontrabile quella convivenza di riferimenti colti e contingenti già incontrata precedentemente, per cui Chopin, in base alla raffigurazione, assomiglia a Mozart ma anche a Del Piero, a Leopardi come a un collega dell'autore:

Il volto è inafferrabile. Ogni volta
in un nuovo ritratto è un altro uomo.

Il dagherrotipo non ne dice molto
 (quello del '48; ce n'è un altro
 tutto diverso, e ora un terzo – falso? –
 di lui, se è lui, appena dopo la morte):
lo presenta caricaturale,
carta da gioco della sofferenza.

Una impressione è il ritratto del '38,
per quanto a firma Eugène Delacroix.

Ora in questi occhi sembra quasi Mozart,
ora invece un abate, un Del Piero,
e qui è Leopardi, qui Stefano Carrai,
in un dipinto di Maria Wodzińska.

Ora il naso è piegato
per un gradino improvviso sul taglio.
Ora è tagliente, sottile, arcuato.
Nel dagherrotipo è come spappolato
fra le borse degli occhi, tumefatto.

E il calco della mano non appare
molto di più di un cartello stradale.

Mentre lo cerco, nel febbraio del 'quattro,
nella mia città non sono il solo.
Un ignoto alter ego, un suo alter ego,
è passato ieri in libreria:

«Ha cercato al pc ben quarantotto
titoli su Chopin
prima di andare via».⁹

La terza e ultima sezione, Figure d'angeli, è aperta dall'epigrafe che riporta il passo della Vita nova da cui è tratto il titolo: «Onde partiti costoro, ritornai- mi a la mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli». Come Dante sopperiva all'assenza di Beatrice disegnando figure che ne incarnassero l'essenza celeste, allo stesso modo Fo di fronte alla 'mancanza' di quella sfera divina irraggiungibile disegna figure umane che «in qualche loro gesto o atteggiamento schiudono un raggio di sostanza angelica»¹⁰, afferma, cioè, come già faceva nel Libro d'oro, la possibilità di cogliere particelle di quel mondo ultraterreno nelle nostre reali esistenze, persino nelle persone in cui capita di imbatterci nella vita di tutti i giorni. E allora l'ultima sezione di Mancanze si configura come una vera e propria rassegna di documenti umani, una grande ekphrasis di angeli della terra ritratti sulle pareti dell'enorme chiesa profana che tutti frequentiamo. Fo coglie tracce di divino in persone incontrate per caso, passanti, ma anche amici e conoscenti: da una rediviva Simonetta Cattaneo Vespucci scorsa dietro a una finestra (Angelo del Botticelli) a un umile prete indiano (Angelo Ciriacco), da una donna seduta su una panchina (Angelo distratto (o malizioso))

al padre malato in ospedale (Padre già quasi angelo), dalla più tradizionale figura della passante connotata angelicamente (Angelo a sorpresa (incrocian-dolo)) a una donna che racchiude in sé tutta la bellezza divina e che è la protagonista della poesia che più di tutte rivela il senso dell'ultima silloge:

L'infinita bellezza del creato
si rifrange in singole creature.

Me ne stavo in un angolo.
Si fece largo fra le campiture,
le stelle cesellate,
in un piumino bianco,
che ne risplendeva tutto il campo
sotto il passo aggraziato.

Come fa a condensarsi (riflettevo)
così la Sua bellezza,
e in simile evidenza
inoppugnabile?

Il mistero resta inafferrabile
(ma a noi qui il privilegio
dell'incontro con l'angelo).¹¹

«L'infinita bellezza del creato | si rifrange in singole creature»: in questo distico iniziale è racchiuso il significato di *Figure d'angeli*, ma in realtà di tutta l'opera. Perché Fo, con *Mancanze*, ci dice proprio questo, che quella sfera, nonostante sia oltre le nostre possibilità percettive, non è irraggiungibile: tracce di essa sono sparse nel mondo di quaggiù, sta a noi il compito di coglierle. Ma soltanto di tracce possiamo accontentarci, mentre il resto, ciò che veramente 'manca', è e sarà sempre qualcosa che possiamo soltanto desiderare.

A questo punto il senso di quelle righe conclusive di *Vecchi filmati* riportate in apertura appare chiaro e illumina quanto detto finora. Se *Vecchi filmati* era, infatti, un libro «tramato dalle assenze», a partire da quella di chi lo ha scritto, *Mancanze* è una sorta di continuazione di quel libro, è quella raccolta che avrebbe dovuto intitolarsi «L'assente». Continuazione dell'opera precedente, ma a partire da una prospettiva differente. Se in *Vecchi filmati* Fo cantava «la somma di tutte le possibili conquiste impossibili», con *Mancanze* prosegue questo canto, ma da un punto di vista nuovo, quello di chi, in un certo senso

, è diventato adulto. La somma di tutte le possibili conquiste impossibili, infatti, non si incarna più in una figura femminile, ma in quel figlio la cui mancanza è cantata proprio in apertura del libro, annunciando in questo modo che esso sarà un'opera su ciò che è rimasto fuori dalla vita reale e su ciò che per propria natura ne rimane e rimarrà sempre fuori, nella sfera del desiderabile. Ed è questo il vero significato del titolo originario, *Reliqua desiderantur*.

Ma il principio della mancanza è anche un'idea di poesia. E questo in due sensi. Per Fo scrivere significa fermare sulla pagina «spicchi di tempo», il che vuol dire separarsi definitivamente da essi, farsi assente da quegli episodi di vita che a loro volta diventano assenze, mancanze, il cui unico spazio di vita diventa quello della poesia. Ma ogni poesia, propriamente, nasce da una mancanza: di ciò che della vita non si riesce a cogliere e a comprendere. Il metafisico e il divino rappresentano quanto di più 'mancante' esista nella vita dell'uomo, il quale può cercare soltanto di avvicinarsi a tali sfere e solo dalla prospettiva umana e contingente. Tuttavia, una connessione tra questi due mondi esiste e l'uomo può rintracciarla ponendosi in quel punto intermedio, in quel luogo a metà tra terra e cielo che è occupato dalla sfera del desiderio, la quale altro non è che la sfera della poesia. L'esistenza umana dovrà sempre fare i conti con la mancanza di significato, con ciò che non riusciamo a comprendere perché oltre le nostre possibilità conoscitive e percettive, ma in *Mancanze*, come in tutta l'opera di Fo, questo non è visto negativamente, «anzi è bello così, a mio parere»¹², e infatti il libro non canta l'abisso e il vuoto esistenziale, bensì descrive la ricerca del polo opposto all'abisso. *Mancanze* non rappresenta la *saison en enfer* del poeta, ma, al contrario, il percorso nella vita quotidiana di chi non solo ha già compiuto quella discesa, ma è anche risalito fino ad arrivare a toccare quel mondo intangibile che sta al polo opposto. In questo senso *Mancanze* rappresenta davvero il libro della maturità di Fo. Assenze e mancanze rappresentano ciò che resta al di là di quanto possiamo afferrare e comprendere, mondi e cose di cui possiamo individuare soltanto tracce e frammenti sparsi nel contingente delle nostre esistenze di ogni giorno. Ma è proprio da queste tracce che si può risalire a quei mondi e a quelle cose, a quei *reliqua* che possiamo soltanto desiderare, mentre coglierle è e resterà sempre il compito della poesia.

[1] A. Fo, *Mancanze*, Torino, Einaudi, 2014, p. 112.

[2] Ivi, p. 111.

[3] Ivi, p. 9

[4] Ivi, p. 32.

[5] Ivi, p. 111

[6] Ivi, fra le donne, p. 26.

[7] Ivi, p. 5, vv. 9-15.

[8] Ivi, p. 63.

[9] Ivi, *Fuga*, pp. 61-62.

[10] Ivi, p. 112.

[11] Ivi, *Angelo che cerca posto*, p. 80.

[12] Ivi, p. 117.

LUZI, UN RICORDO DELLA SVOLTA
di ISACCO BOLDINI

Gli anni Sessanta e Settanta hanno segnato profondamente il nostro Paese, hanno radicalmente modificato le vite degli uomini in un movimento difficilmente comprensibile nella pluralità dei piani su cui si è manifestato. La mutazione antropologica, l'avvento della società dei consumi sono stati però captati nella loro comparsa da quel sismografo che è la poesia. Fra gli altri, un poeta scava un solco particolarmente profondo tra un prima e un dopo questo cardine: Mario Luzi. Nella sua esperienza quasi secolare tante sono le cose che mutano, tante le cose che rimangono fisse, ma senza ombra di dubbio la svolta prodotta in questo passaggio storico modifica i fondamenti della sua scrittura. L'etichetta di ermetico, con tutto quello che questa comporta (l'astrattezza, il valore mistico della parola, l'analogismo di difficile interpretazione, il carattere iniziatico...) e che accompagna la sua produzione giovanile, va di raccolta in raccolta perdendo consistenza. La poesia abbandona i pascoli metafisici dai quali scrutava il mondo, in un moto di discesa verso il Reale che è percettibile, quanto meno, dalle raccolte degli anni Cinquanta. L'erosione storica e sociale delle possibilità di una parola eminentemente lirica, di un filo teso tra il soggetto e il Vero, trova però la sua concretezza in *Nel Magma*. La domanda di assoluto che muove la poesia luziana fin dagli esordi non decade e non decadrà nella sua mai stanca gestazione; quello che cambia è il luogo dove questa domanda si fonda. La tensione verso un vero assoluto, metastorico o radicato nell'eterno che dir si voglia, la ricerca di una qualche salvezza resiste anche in un momento in cui la verità della poesia, il suo discorso guadagnato con il ripiegamento su se stessi, così individuale, così poco oggettivo, non riesce a trovare spazio nel dominio scienziato della Verità. Resiste di fronte all'appiattimento della realtà sull'empiria che sembra soffocare qualsiasi possibilità di balzo verso l'alto; resiste di fronte all'affermarsi della parola netta, tecnica, senza ambiguità semantiche, senza problemi interpretativi; all'affermarsi del linguaggio che soffoca il discorso polisemico e referenziale della letteratura e lo classifica come divertissement, delegittimandone qualsiasi pretesa conoscitiva; resiste come volontà: ma cambia i suoi modi di prodursi. Ad una poesia dell'interiorità sempre in bilico sul baratro del solipsismo, quella della stagione ermetica, viene contrapposta una poesia tesa a ritrovare un rapporto con il mondo. Già nei primi versi del libro: "ne escono quattro/ non so se visti o mai visti prima"¹ abbiamo comparse in treno, sull'argine di un fiume, impiegati, vecchie conoscenze in un caffè: presenze del Reale che impongono un dialogo/ dibattito, altre voci rispetto all'io. Al monologismo viene quindi sostituito un dialogo con interlocutori concreti, non con le maschere di uomini senza volto com'erano leggibili le comparse della produzione precedente. Siamo di fronte

a un decentramento: dall'io il punto focale passa al rapporto di questo con il mondo e i suoi rappresentanti. Il poeta non è più in una posizione privilegiata ma insieme al resto è immerso nel magma del reale. Le ambientazioni... gli hotel, gli uffici, i bar sono le metonimie del contemporaneo, sono il mondo che prepotentemente è entrato nella poesia: non più gli scenari naturali o preindustriali come luoghi per mettere in scena un'interiorità, ma l'Italia del contemporaneo.

“Questo vuole il tuo tempo, perché non gli vai incontro?”² dice una delle tante voci. Il poeta punta i piedi nella realtà materiale che si trova davanti vedendo questa come l'unico luogo in cui il suo discorso può trovare un fondamento, una legittimità. Si assiste ad un'accettazione del Reale senza riserve, e veicolata da una scelta etica ed estetica allo stesso tempo: la salvezza personale non può più posizionarsi nella dimensione egotica che disegnava la poesia lirica come genere di un soggetto piegato nella sua interiorità, ma deve farsi carico del suo legame inscindibile con il destino comune, deve farsi partecipe del mondo. Questo perché la posizione privilegiata del poeta non è più in grado di giustificare l'atto del poetare e la sua peculiare ricerca di vero se non in un'apertura al mondo che superi le contingenti barriere dell'io. Da questo punto i dati del mondo assumono un nuovo volto, una nuova funzione: non sono più il controcanto di un'interiorità che necessita una delucidazione, che cerca le parole per dirsi al di fuori di sé, non sono più in funzione subordinata ad un io rivolto primariamente verso se stesso. Il mondo entra nella poesia come la realtà da cui non si può sfuggire, come il legittimo e non trascurabile polo che assieme al soggetto costituisce il Reale. Il poeta si fa luogo di articolazione della poesia, non il suo luogo di nascita. L'io poetante si mette in un angolo per poter lasciare parlare attraverso i suoi organi fonatori la realtà che lo precede in una ricerca di autenticità che sembra la spinta primaria di questo rivolgimento poetico. La commistione con la prosa e con il teatro viene allora a significare un tentativo di fuga dalla soggettività radicale del verso in direzione di una parola che vuole farsi concreta. E forse è questo il segno più forte che i mutamenti socioculturali hanno prodotto nella poesia di Luzi. L'oggettività della scienza che monopolizza il discorso sul vero ha lasciato alla lirica il segno delle sue mancanze. Sul piano lessicale la poesia si indirizza quindi in un'apertura delle possibilità, nella mimesi dantesca e nella sua lingua tout court in antitesi a un petrarchismo di un discorso chiuso nella sua stilizzazione. Con la discesa nel mondo dagli alti poggi del Parnaso viene a coincidere una precisa scelta

linguistica che di questo mondo e di tutta la sua mutevolezza vuole essere riflesso e testimonianza: non più una lingua poetica che escluda ma una lingua che tenti di abbracciare il mondo in tutte le sue componenti. Come scrive l'autore stesso nel saggio *L'inferno e il limbo*³, per Luzi il petrarchismo di Petrarca e di tutta la poesia successiva ha un significato escatologico oltre che formale, o meglio, di un'escatologia impossibile: il metro, lo stile e la lingua di questo sono la manifestazione di un atteggiamento alla vita chiuso, di una visione della felicità coniugata solo al passato che non sa sperare salvezza se non nella memoria edenica, nell'irrecuperabile tempo trascorso. La chiusura nelle forme e nel linguaggio è sintomatica di un'introversione del soggetto che si chiude a guscio a leccarsi le ferite, a cantare la propria sofferenza come se il lamento fosse l'unico sedativo possibile. È la costruzione artificiale di un mondo entro cui abitare, è un rifiuto della realtà in nome di una sua sottomissione alle regole dell'armonia. Per Luzi la vita così espressa non è la Vita, ma una creazione intellettuale che relega l'uomo in un limbo senza possibilità di uscita, una rinuncia inesorabile ad una grossa porzione di dicibile in nome di una purezza spirituale che vive nei versi ma non sa essere il riflesso del Mondo. Di contro la scelta della *Commedia*, nel solco della quale si immette il nostro autore: una poesia che si situa nell'inferno della realtà ma che da questo prende il via per un'ascesa al paradiso, nella necessità di uno sguardo esteso che non dimentichi la componente infernale del reale pur iscrivendola in una dimensione in cui questa è una parte dell'esistente e non l'intero. In questo modo capovolta, la vista dell'inferno nel suo caos diviene la terra fertile su cui fondare la possibilità di un ordine. Una possibilità che rimane comunque relegata in una dimensione attimale e puntiforme. Il lampo che illumina il disordine del mondo e ne coglie la divina intelligenza ha vita breve, travolto com'è dal mutamento. La nuova posizione purgatoriale nel mondo, ma tesa oltre, tesa verso la dimensione paradisiaca, regge ancora una possibilità metafisica, sostiene lo sforzo di un balzo extrastorico che nel frammento coglie la trama. Viene allora a delinearsi una postura ancora capace, nel dominio della ragione scientifica, del gesto tutto umano di concedere senso.

Non va dimenticata però la natura religiosa che produce questa possibilità, la fede che sostiene tutto l'edificio poetico: una fede messa di fronte all'inferno del reale, provata dal dubbio della sua notte oscura, duramente criticata dalle tante voci che popolano il testo e tuttavia in grado, qui e forse di più nelle raccolte successive, di produrre l'esperienza conoscitiva di un oltre. Una fede cristiana cattolica eterodossa che trova un riferimento forte nella figura

emblematica di Theillar de Chardin, nella sua teologia fortemente radicata nel mondo. La rivoluzione copernicana che si attua in *Nel Magma* non deve essere vista però come un punto di arrivo, ma come una svolta inedita che segna lo stacco e apre la strada a quella che sarà poi tutta la produzione successiva.

La ricerca luziana di questi anni concentra il suo interesse sulla possibilità stessa di fondare una verità poetica. Scava al fondo della sua stessa natura per scorgere un terreno solido su cui edificarsi, e questo terreno brullo e accidentato è trovato nella realtà stessa, nelle sue contraddizioni, nel suo disordine, nel sentimento di insensatezza che coesiste con la certezza cristiana di un significato.

Affondando nella palude del mondo il poeta prende la rincorsa per provare il salto che la trascenda.

[1] Luzi Mario, *Presso il bisenzio* in *Nel magma*, L'opera poetica, Mondadori, Milano 2001, p. 317, vv. 2-3.

[2] Id., *Nella hall*, in *Ivi*, cit. p. 345, v. 1.

[3] Id., *L'inferno e il limbo*, in *opera cit.*

REDAZIONE

Andrea Lombardi
Alessandro Perrone
Todd Portnowitz
Marco Villa

CONTATTI

forma0vera@gmail.com
lombardi_andrea@hotmail.it
tportnowitz@gmail.com
marco1villa1@gmail.com

formavera

Settembre - Dicembre 2014

5